FONDAZIONE GIORGIO AMENDOLA E ASSOCIAZIONE LUCANA CARLO LEVI

Loris Dadam

Luigi Spazzapan
Ritorno a Torino

LORIS DADAM
ENZO BIFFI GENTILI
ANGELO MISTRANGELO
GIUSEPPE LUPO
PINO MANTOVANI

LUIGI SPAZZAPAN

RITORNO A TORINO

MOSTRA D'ARTE
LUIGI SPAZZAPAN - RITORNO A TORINO

Torino, dal 10 novembre 2017 al 31 gennaio 2018
presso la Sala Mostre dell'Associazione Lucana Carlo Levi e della Fondazione Giorgio Amendola
Via Tollegno 52 - Torino

Studi, Convegni, Ricerche
della Fondazione Giorgio Amendola e
dell'Associazione Lucana Carlo Levi
44

Presidente
PROSPERO CERABONA

Curatore mostra e catalogo
LORIS DADAM

Progetto ed allestimento
SILVIA BURZIO, EDITRICE IL RINNOVAMENTO

Fotografie delle opere
PIERO CHIARIGLIONE

Ente promotore
Fondazione Giorgio Amendola
Associazione Lucana in Piemonte Carlo Levi

Direttore Responsabile
PROSPERO CERABONA

Redazione
DOMENICO CERABONA, MARIA SOFIA FERRARI

Fotocomposizione:
© EDITRICE IL RINNOVAMENTO
VIDEOIMPAGINAZIONE GRAFICA DI TESTI E IMMAGINI
VIA TOLLEGNO 52 – 10154 TORINO TEL. 0112482970 – cerabona@libero.it

Finito di stampare nel mese di novembre 2017
da GARABELLO ARTEGRAFICA (SAN MAURO TORINESE)

Si ringraziano per la collaborazione: Maurizia Allisio e l'Amministrazione di Torre Pellice, Claudio Antoniazzi, Piergiorgio Bosco, Nicoletta Stefani ved. Maino, Federica Luisella Maino, Francesca Carlotta Maino, Giacomo Maino, Gianfilippo e Gabriele Grignola, Pietro Villa, Veronica e Luciana Accati, Walfgram Vogel, la Galleria Accademia di Torino, la Galleria Sant'Agostino di Torino, Adriano Parone, Andrea Armagni, Adelchi Fabroncini, Andrea Spoto, Ezio Gribaudo, Elisabetta Chiosso, Daniela Passigli, Ermanno Barovero, Pino Mantovani.

Sommario

Con questa mostra di Luigi Spazzapan, la Fondazione Giorgio Amendola e l'Associazione lucana in Piemonte Carlo Levi riportano a Torino uno dei suoi più grandi artisti, con una mostra antologica, allo scopo di far conoscere al più vasto pubblico l'arte che ha creato nella nostra città per trent'anni, dal 1928 fino alla sua scomparsa nel 1958, e, soprattutto, procedere ad una rivisitazione critica del ruolo di avanguardia avuto in quel periodo.

Il rapporto con Torino è uno dei temi centrali della mostra, al quale viene dedicata tutta la prima sala: fra il 1930 e il 1942, produce una serie di capolavori, le varie *Vedute di Torino*: il Valentino, le varie viste del Po, il Canale Michelotti, le case della Barriera, piazza Castello nella nebbia, con la neve, sotto i bombardamenti,..., una dichiarazione d'amore per la città, che egli considerava la sua Parigi, talmente profonda almeno quanto bassa era la sua considerazione della cultura della sua classe dirigente («*Si poteva portare a Torino la Collezione Guggenheim, ma il Consiglio Comunale ci negò i locali che tanto gentilmente il Sindaco ci aveva promesso. In città tutti contenti, tutti sghignazzanti*»).

L'esposizione consiste in più di cento opere, dove il nostro affronta tutti i temi e tutte le tecniche della rappresentazione figurativa, in una continua ricerca ed inquietudine, dominata sempre dalla sua *mano*, dal suo assoluto dominio del gesto, grafico o pittorico che sia, il quale, come racconta lui stesso a Venturi, occupa: «*Intere notti senza potermi fermare. Credo sia il massimo che abbia fatto anche perché la mano mi si è fatta ancora più bella e mi ubbidisce anche nei momenti di massima frenesia*».

Tutte le opere esposte sono difficilmente disponibili alla visione del pubblico, in quanto appartenenti tutte a collezioni private, che ce le hanno gentilmente concesse e che ringraziamo per la loro generosità. Ringraziamo parimenti gli illustri critici che ci hanno onorato dei loro contributi e che hanno permesso degli approfondimenti della figura di Spazzapan assolutamente inediti.

Per dimensioni, qualità e rarità delle opere esposte, riteniamo che la Fondazione Giorgio Amendola e l'Associazione Carlo Levi abbiano offerto ai torinesi e ad un vasto pubblico una delle mostre più belle ed interessanti dell'anno che sta per chiudersi e siano rimaste fedeli al proprio compito istituzionale di diffusione della grande cultura europea.

Prospero Cerabona
Presidente Fondazione Giorgio Amendola

Luigi Spazzapan: Ritorno a Torino

LORIS DADAM

Quando Luigi Spazzapan arriva a Torino, nel 1928, la città ha 590.000 abitanti, 2/3 di quelli odierni, e ci rimarrà, senza mai effettuare alcun 'ritorno', fino alla sua scomparsa, nel 1958, quando Torino ha ormai un milione di residenti. Sono trent'anni durante i quali la città vede l'industrializzazione, la guerra mondiale, la rivoluzione antifascista, la ricostruzione e la prima immigrazione di massa. Come tutto ciò sia stato vissuto da Spazzapan e si ritrovi nella sua opera, è il tema che ci siamo posti, ponendo, come al solito, la centralità dell'opera d'arte nella sua autonomia rispetto ad altri fattori storici e/o biografici.

A sessant'anni dalla scomparsa, ritorna in città per ritrovare, ci piacerebbe, la serenità mai avuta in vita.

Mitteleuropeo

Nasce in Slovenia, nell'Impero Austro-Ungarico, a Gradisca sull'Isonzo a pochi chilometri da Gorizia, il 18 aprile 1889, un luogo di confine ove si parlano tre o quattro lingue (sloveno, tedesco, italiano).

Abbiamo una sua prima immagine grazie a Fran Tratnik (1881-1957), espressionista, sloveno, insegnante, che, nel 1913, fa il ritratto dell'allievo ventenne.

A 18 anni è a casa ammalato, nasce la voglia di disegnare: benché bravo in matematica, è ribelle alla disciplina: i suoi disegni sono caricature sarcastiche.

A 21 anni va a Vienna, dove affronta senza successo gli esami di ammissione alla Akademie der Bildende Kunst per gli anni accademici 1911-12 e 1912-13. Dirà: «*nel 1910 trovai Vienna in piena Secession. Quel floreale viennese che va dall'eleganza di Klimt alla retorica balorda e patriottarda di Egger Lienz. Solo l'architettura mi piaceva. Lineare, chiara, molto elegante. Intelligenti tutti quegli architetti con a capo il vecchio Wagner. Clima professorale, niente boheme. (...)Ebbi occasione di vedere i primi quadri futuristi, il Can Can di Severini, il quadro di Balla col cagnolino a tante gambe, dadaisti, cubisti si facevano vedere o apparivano sulle riviste d'arte. Mi ci buttai dentro con un entusiasmo da non vedere più niente*».

Scoppia la Prima Guerra Mondiale. Spazzapan, suddito austriaco, è in guerra per 6 anni, dal 1914 al 1919, aspirante ufficiale nel 79° reggimento di fanteria croato, di guarnigione nei dintorni di Fiume, poi nei Carpazi. Si ammala; in convalescenza a Graz, chiede di contribuire alla guerra. Nel 1916 viene chiesta al Comando d'Armata una distinzione per il Tenente Spazzapan, che, circondato dai Russi presso Libanowska, riesce a portare 30 soldati alle proprie linee. Viene fatto prigioniero presso Torgorica sull'Ikwa. Nel 1918 evade dal campo di Kerensk con due compagni; viene ripreso dalla Guardia Rossa; nuova evasione con documenti sovietici falsi datigli dal console danese; arriva a Deutsche Orscha. Mandato sul fronte Italiano, resta due giorni sotto una frana sul Carso, subendo contusioni ad un polmone. Prigioniero degli Italiani mandato in Ospedale ad Arma di Taggia a fare l'interprete con i prigionieri austriaci.

Il dopoguerra vede nelle arti figurative quello che sarà chiamato «Il ritorno all'ordine» (1918-1939). A Torino inizia il Biennio Rosso (1919-1920) delle lotte operaie. Casorati torna dalla guerra ed espone alla Promotrice: *Tiro al Bersaglio*, *Il pastore* e *Le Scodelle*.

Nel 1919 Spazzapan torna a casa. Disperazio-

ne, senza lavoro, senza mezzi,..., pochi amici reduci (pittori come Veno Pilon e Ivan Cargo, musicista Mario Kogoj, l'attrice Vika Podgorska,... Pilon è iscritto (1920-24) all'Accademia di Firenze, Cargo a quella di Roma, Podgorska recita a Zagabria. Gli insegnanti sloveni se ne vanno ed arrivano gli italiani. I fratelli di Spazzapan se ne vanno dalla città e lui rimane solo.

I compagni sloveni lo bollano come 'filo-italiano', mentre (1920) cerca lavoro come insegnante di disegno e non trova nulla, per le sue origini slovene. Finchè, grazie ad un cugino, ottiene una supplenza di geometria e matematica nell'unica scuola media slovena a Idria, dove rimarrà dal 1921 al 1924. Dal rapporto con Elena Lopajne, cantante lirica, nasce nel 1922 una figlia, Danusa Stefania.

A Torino, nel marzo 1920, inizia lo sciopero delle 'lancette' alla Fiat. Il 13 agosto gli industriali rompono le trattative e fra l'uno e il 4 settembre tutte le fabbriche italiane vengono occupate, con cinquecentomila operai direttamente coinvolti. In seguito agli accordi sindacali, fra il 25 ed il 30 settembre gli occupanti sgomberano pacificamente le fabbriche.

Parallelamente si gioca un'altra partita: Agnelli oppone un secco rifiuto alla pressione degli operai; decide di abbandonare la Fiat e ne vende la proprietà a Gualino, che ne rileva il 75% e nell'ottobre 1920 (nota coincidenza con l'accordo sindacale) è azionista di maggioranza della Fiat.

Nel novembre 1920, passato il Biennio Rosso, Gualino ripassa ad Agnelli metà pacchetto Fiat, in cambio liquidità. Nel maggio 1922 Gualino «ristruttura» la SNIA, va in crisi di liquidità ed ha 60 milioni di debito con il Credito Italiano, che ne chiede la restituzione. A rischio fallimento, grazie all'intervento di Agnelli, il Credito Italiano accetta di essere rimborsato con azioni Fiat, che vengono passate ad Agnelli che recupera così il totale controllo dell'azienda. (Ref. : *Gli affari di Agnelli e Gualino, 1917-1927* – Nicola De Ianni – Univ. Fed. II di Napoli).

Dal 1922 al 1924 Casorati dipinge i ritratti di Cesarina, Riccardo e Renato Gualino.

Il 21 gennaio 1921, a Livorno, nasce il PCI. Il 28 ottobre 1922, Mussolini fa la marcia su Roma. Nasce il gruppo *Novecento Italiano*, con Carrà, Sironi, Severini, de Pisis, Casorati, Prampolini, e altri.

Tornando al nostro protagonista, nel 1921 la rivista «Mladika» scrive: «*Il goriziano Spazzapan è ancora completamente sconosciuto. Per la prossima annata ha disegnato delle stupende copertine nuove*». Dal 1922 al 1926 abbiamo numerose caricature (del pittore Augusto Bucik, del poeta France Bevk e di Veno Pilon), un *Autoritratto* con Pilon, *Il signore e la signora M.*, numerosi schizzi di teste, la copertina di *Il boia* (*Rablji*) di France Bevk (xilografia) e di *il cappello sulle ventitre* di Daimir Feigel.

«*La leggerezza, lo spirito beffardo, la raffinatezza, il suo spirito ribelle (...) amava in modo particolare il contrasto nero-bianco, le scarpe leggere di vernice nera, la camicia bianca con la cravatta nera, come una macchia di inchiostro di china dei suoi disegni: raffinato, mefistofelico. I manifesti, i diplomi, i bozzetti decorativi, le illustrazioni altro non erano che esercizi delle sue mani, morbide come la medusa*» (Pilon).

Il poeta Sofronio Pocarini nel 1919 fonda il Movimento Futurista Giuliano, che, dal 1922 in poi, organizza incontri con Marinetti, poesia, spettacoli,..., per sua iniziativa, nella primavera del 1924, il Circolo Artistico Goriziano organizza la Prima Esposizione Goriziana di Belle Arti. Prima occasione per Spazzapan di mostrare i suoi lavori: espone 5 disegni (2 dispersi) e se ne conoscono tre: *Ritratto di Veno Pilon*; *Riflessi: bottiglia e bicchiere*; *Case*. Veno Pilon scriverà «*Spazzapan è il personaggio ribelle della mostra e senza dubbio il più grande grafico...*». Il pubblico è molto più critico.

Nel 1925 vince la medaglia d'argento alla *Exposition Internationale des Arts Decoratifs* di Parigi esponendo dei pannelli astratti puri (due bozzetti geometrici colorati), una novità assoluta per l'Italia di allora, anche se le intenzio-

ni sono più decorative che altro, sviluppate dal 1923 al 1924: due progetti per pittura murale e poi tre progetti di *Interferenti* geometriche.

Nel 1924 lascia la scuola, la compagna e la figlia e si dedica solo all'arte. Torna a Gorizia e, grazie ad Umberto Cuzzi, entra nel Circolo Artistico Goriziano: grande fervore dell'attività artistica cittadina. Fonda una Scuola di Nudo con Cuzzi, Pilon e Brunner. Di questi ultimi due farà i ritratti in bronzo nel 1925.

Nel 1925 dal Movimento Futurista Giuliano esce il gruppo dei triestini per formare il Gruppo Costruttivista; Morassi va a Trento, Pilon a Parigi, Cargo a Lubiana,...

Nel 1925, a Mannheim in Germania, si tiene la prima grande mostra della Nuova Oggettività (Neue Sachlichkeit); l'anno dopo ci sarà il «Rappel all'Ordre» di Jean Cocteau e, in Italia, la Prima mostra del Novecento Italiano (Carrà, Casorati, De Chirico, Depero, de Pisis, Prampolini, Severini).

Il 1926 è un anno terribile per la cultura: il regime approva le Leggi Eccezionali del Fascismo, che, fra l'altro, stabiliscono il controllo del governo sulla stampa. Nel generale ritorno all'ordine non c'è posto per le provocazioni e le intemperanze delle avanguardie. A Spazzapan, irrequieto, incostante, erotico, vitale, resta il campo della grafica e, se troverà consensi, questi arriveranno solo da ambienti sloveni.

Nel 1927 Edoardo Persico si trasferisce a Torino. Vive fra penose ristrettezze. Trova posto come uomo delle pulizie alla Fiat. Diventa amico di Lionello Venturi. Per interessamento della madre di Mario Soldati viene assunto redattore di Motor Italia. Diventa condirettore con Mario Gromo della casa editrice Ribet. Frequenta gli artisti e si manifesta la sua vera natura di organizzatore d'arte, di critico acuto, stimolatore di talenti. 'Inventa' il gruppo dei 'Sei di Torino' di cui diventa il promotore e ne decreta il successo presentandoli nelle gallerie di varie città italiane.

Nello stesso anno, Stalin va al potere e Scipione e Mafai fondano la Scuola Romana.

A Torino

Ci dicono che, a fine primavera (inizio giugno?) del 1928, all'età di 39 anni, Spazzapan arriva a Torino.

Parigi, un mito al quale si sacrificavano le poche lirette attaccandole sul retro del comodino. 'Devo andare a Parigi' diviene quasi un'ossessione. Ora gli amici che lo guardano mentre, costretto dalla necessità di una baldoria o di un po' di colori, strappa qualche liretta da quel comodino, leggono una struggente disperazione nei suoi occhi mentre mormora: 'così non potrò più andare a Parigi'.

Parigi. Un sogno lungamente inseguito. Ma sognare Parigi, ormai, voleva dire andare nel posto del proprio destino dove i pensieri avrebbero potuto dettare il gesto e o il gesto avrebbe potuto destare i pensieri. Parigi, forse, non era più ormai che il nome di quella solitudine che appariva liberazione. Il nome di una vocazione unica e fiduciosa. Del posto nuovo dove ricominciare o, meglio, dove veramente cominciare.

«*Fu un colpo per tutti noi quando sparì. Perché Spazz sparì. Come uno spettro. Dall'oggi al domani non esisteva più. Sparì senza prendere commiato né a Gorizia, né a Idria, comprese Leni e Duscia* (compagna e figlia, n.d.r.)». «*D'un tratto* – dice Veno Pilon – *ci perdemmo io e Spazz. Seppi che era sparito e non sarebbe più tornato*».

Forse Spazzapan andò a Parigi. Ma la città che lo attendeva era un'altra. Torino.

(Gianni Anglisani «Uno di qui», Catalogo Mostra a Gradisca d'Isonzo 26.07-30.09.1970)

Solitudine. Solitudine dell'emigrante, ma soprattutto la decisione irreversibile presa in assoluta completa solitudine. Decide che Torino è il suo posto di lavoro e di lotta e, come vedremo, la sua Parigi.

Questa potrebbe anche essere la reazione allo sgarbo inflittogli per il lavoro richiesto e poi negato: nel 1928 viene infatti chiamato a Torino da Pagano per una modernissima decorazione nel Padiglione della Chimica della Grande Esposizione Nazionale allestita nel Parco del Valentino. I suoi entusiasmi vengono velocemente delusi: «*il lavoro mi fu tolto* – dice – *ed il*

passaporto anche». La Società Promotrice delle Belle Arti gli respinge i disegni presentati.

Proprio per l'accoglienza ostile, resta in città per ripicca, alloggia in una soffitta di via Napione e conosce Edoardo Persico col quale si svilupperà una profonda amicizia, produce disegni sulla Gazzetta del Popolo.

Il Fronte Occidentale

Sarà Linuccia Saba, anch'essa nata sul fronte orientale sotto il governo di Francesco Giuseppe, che, in una retrospettiva di Carlo Levi (Firenze 1977), riporterà il lucido giudizio di Levi su Spazzapan:

Era arrivato a Torino nel 1928 come un uomo di un altro mondo. Dietro di sé la Gorizia austriaca, Vienna, gli studi di grafica e di pittura, la guerra nell'esercito austriaco, la diserzione non per irredentismo o patriottismo, ma per spirito di anarchia e di conservazione. «Fratelli, fratelli italiani» gridavano i nostri soldati quando riuscì a raggiungere la trincea dopo essersi nascosto in una buca. Quella fratellanza, ingenuamente retorica, lo aveva fatto inorridire. Mi faceva lunghi, bruschi racconti di quel suo primo evidente contatto con l'Italia, quando, appena formato il Gruppo dei Sei, li aiutò a disegnare un cartello, esempio di grafica moderna; o, quando, nello stesso anno 1928 mi insegnò, nel mio studio di piazza Vittorio a Torino, una sua particolare tecnica del monotipo, che usai poi sempre. Faceva allora disegni eccellenti di cavalli e di tori, linee pure trovate attraverso decine di approssimazioni fino al geroglifico. Gli feci tre ritratti ad olio e due monotipi.

L'Esposizione Internazionale a Torino, sommata alla durezza del regime nelle regioni ex-austriache, aveva prodotto uno spostamento di 'cervelli' verso occidente, e, in particolare, verso Torino porta naturale per Parigi: Umberto Cuzzi, Giuseppe Gyra, Giuseppe Pagano Pogatsching erano tutti conterranei di Spazzapan e tutti impegnati, assieme allo svizzero Sartoris, al bulgaro Diulgheroff e altri, negli allestimenti dei padiglioni al Valentino.

Se Spazzapan aveva sognato per anni Parigi, trova a Torino il clima culturale congruente: Lionello Venturi tiene all'Università le sue lezioni sull'Impressionismo e su Cezanne; l'anno precedente, 1927, da Napoli, arriva a Torino Edoardo Persico, frequenta gli artisti e promuove la formazione del gruppo dei «Sei» come movimento proiettato verso l'Europa, ma, in particolare, invitati a 'sciacquare i panni nella Senna'.

Collaborando con i «Sei», Spazzapan si trova, malgrado i problemi che vedremo del 'Fronte Interno', sul fronte che aveva sempre sognato, quello che guarda a Parigi. Il 1929 è l'anno della prima mostra dei Sei Pittori di Torino e Spazzapan ne disegna il manifesto / collage. Farà poi mostre con Menzio e Soave a Torino, con Soldati a Milano e poi, nel 1932, con Menzio, Paulucci e Levi alla Galleria '*Jeune Europe*' di Parigi.

Il Fronte Interno

Se Persico, Venturi ed i Sei vengono accettati in quanto strumenti per muoversi «verso Parigi», sul fronte interno torinese, la musica che suona Spazzapan è molto diversa.

Caro Edoardo, quante volte l'ho mandato al diavolo con il suo Manet!

I Sei fecero la mostra all'insegna di Manet.

Nacquero discussioni anche feroci, partecipavo, non capivo l'ignoranza così completa di un fatto così importante e mondiale come l'Impressionismo, a Torino, a due passi da Parigi, mentre tanta influenza ebbero gli svizzeri ed i viennesi.

Si aprì la Promotrice e mandai 2 o 3 disegni. Mi bocciarono solennemente.

(Dopo la mostra di disegni a Milano, Galleria Il Milione, 1931) *Volevo ripetere la stessa Mostra in una galleria a Torino, ma il proprietario non volle farmela.*

Nel dibattito artistico sull'avanguardia non si possono trascurare i Futuristi torinesi, di fatto quelli che producevano le opere più avanzate, ma colpiti dalle scomuniche dell'establishment casoratiano, non tanto perché fascisti (a parte Levi e Chessa, tutti avevano

in tasca la tessera del partito), ma in quanto «rumorosamente fascisti»: con le loro manifestazioni pubbliche turbavano gli ambigui condivisi equilibri che regolavano (regolano?) la distribuzione degli incarichi, delle esposizioni, dei premi,...

Fillia (1904-1936) arriva a Torino nel 1923 (18 anni) e stende il «Manifesto Futurista Torinese – Sindacati Artistici» con un programma libertario ed ugualitario per lavoratori ed artisti citando la cultura proletaria dei Soviet. L'anno dopo 1924 i Futuristi aderiscono al Fascismo. Nel 1926 arriva Nicolaj Diulgheroff (1901-1982) e, nel 1927, Mino Rosso entra nel Gruppo, e Pippo Oriani nel 1928.

Nel novembre 1929, Spazzapan, accompagnato da Curtoni, Diulgheroff, Oriani, Rosso e Alessio, contesta a Lionello Venturi, nella Galleria Sabauda ove il docente ha tenuto la propria lezione, il rifiuto opposto ad una allieva che intendeva portare l'arte futurista come tema d'esame. La polemica fra Fillia, Venturi e Marinetti proseguirà per un mese: Venturi propugna una visione dell'arte moderna derivata dalla lezione dell'Impressionismo, al cui movimento egli iscriverà d'ufficio anche Cezanne, osteggiandone le derivazioni cubiste (Cezanne muore nel 1906 e nel 1907 Picasso dipinge Les Demoiselles d'Avignon), e privilegiando gli esiti 'tradizionalisti' della Scuola di Parigi e, in particolare, di Modigliani.

Per capire bene quale fosse il clima del «Fronte Interno» vale leggere quanto scritto da Casorati e Cremona in Almanacco degli Artisti – Il vero Giotto, Roma , 1931:

Una presentazione a parte merita il pittore Spazzapan che, giunto da men di tre anni a Torino dopo fortunose vicende parigine e viennesi, passa da un tavolo all'altro di caffè a narrare di Kandinsky e Picasso, degli spaviccini germanici e degli salamani con la birra (...) Tutto come in Heidelberga mia nei film di Von Stroheim e nei disegni di Grosz (...) Tra una bestemmia crudele contro i 'pompieri' di tutti i tempi, una citazione di Kant e uno sputo di disprezzo, traccia con abile mano geroglifici disperatamente espressivi e, per chi lo vada a trovare nella cameretta d'affitto odorosa di postribolo e col soffitto pendente, rovescia dai cassetti centinaia di disegni frutto di un trentennio di esperienze e di vagabondaggio, appunti di un gesto e di una smorfia cento volte ripetuti, ritratti di amici e di donne intraviste cavati da croste di tempera, terribili documenti di vita vissuta durante la guerra il dopoguerra più tragico accanto ad umilissimi studi di oggetti qualunque, bozzetti d'affiches che nessuno vuol pagare e prove e riprove testarde di segni sfumature materie.

È difficile capire le ragioni per cui un grande artista come Felice Casorati si accanisca con tanta rabbia, livore, gratuito sarcasmo e dimostrabili falsità contro un artista emigrato da appena tre anni, che si mantiene poveramente facendo disegni per la Gazzetta del Popolo.

Lo scritto è tipico di chi ha paura di perdere il controllo di una situazione che ha sempre dominato. Il 1931 è un anno critico per il «Sistema Torino»: Gualino fa bancarotta e viene mandato al confino, Venturi espatria a Parigi, il Gruppo (residuo) dei Sei si scioglie con la mostra a Parigi nel dicembre.

Dal 1930 al 1933 le sue opere furono regolarmente respinte alle annuali rassegne sindacali della Promotrice di Belle Arti di Torino, in quanto non iscritto al Partito Fascista, finchè le pressioni degli amici, fra cui il critico letterario Lorenzo Gigli, gli trovano da illustrare romanzi sulla Gazzetta del Popolo e lo convincono a prendere la tessera. Con la tessera, nel 1933, ritorna ad esporre alla Promotrice.

Ma, nel 1931 non l'aveva, ma Casorati sicuramente sì. Quindi il livore non può che nascere dal fatto che le uniche mostre di successo sono avvenute fuori Torino: la mostra al Milione a Milano, con gli elogi di Mario Sironi e quella alla Jeune Europe a Parigi con le lodi di Severini.

Paura di perdere il controllo a causa di questo genio anarchico, povero in canna e, per questo, libero da tutto e da tutti, ma con una mano da far paura: il tempo che Casorati & C. abbozzava un quadro, il Nostro riempiva di disegni tutta la Promotrice.

Le paure di Casorati si dimostreranno infondate: Spazzapan continuerà a dilagare appeso alla sua mano straordinaria, cercando di stare il più lontano possibile dal «Sistema Torino» e dai suoi tentacoli.

Torino, prove di Impressionismo

A parte qualche pezzo decorativo, la produzione artistica «prima di Torino» è quasi esclusivamente centrata sulla figura umana, più o meno deformata espressionisticamente e in debito col clima viennese.

I primissimi anni torinesi vedono una certa continuità, per lo più nudi, trattati come esercitazioni di ghirigori sinusoidali, con un inedito gruppo di nature morte (1928-29) e i primi due paesaggi nel 1929.

Nel 1930 si ha la prima china acquerellata rappresentante il Valentino, alla quale seguiranno, fino al 1955, 2-300 paesaggi dedicati a Torino, eseguiti con le tecniche più diverse, dalla china alla tempera all'olio, e seguendo l'evoluzione dello stile, dalle rapidissime notazioni su carta fino ai grandi oli astratti degli ultimi anni (*Torino di notte* – 1955, del Museo di Macerata).

Riassumendo: abbiamo un artista con una mano straordinaria che, nei primi quarant'anni della sua attività non ha mai disegnato né dipinto un paesaggio; arriva a Torino e la elegge come sua piccola Parigi; qui trova un clima culturale (Persico, Venturi, i Sei,...) teso a propagandare l'Impressionismo come lo stile che permetteva un collegamento con l'Europa. Il giudizio del Nostro sull'argomento è lapidario: «*Nacquero discussioni anche feroci, partecipavo, non capivo l'ignoranza così completa di un fatto così importante e mondiale come l'Impressionismo, a Torino, a due passi da Parigi, mentre tanta influenza ebbero gli svizzeri ed i viennesi*».

Da qui a decidere 'cari Torinesi, così completamente ignoranti del fenomeno, adesso vi dimostro qual è l'impressionismo oggi e come Torino non abbia nulla da invidiare a Parigi, il Po alla Senna, il Valentino e le boscaglie ripariali degli affluenti e dei canali ad Argenteuil e Vétheuil.'

Nascono improvvisamente decine e decine di quadri en-plein-air (anche se lui sostiene di averli fatti tutti in studio e a memoria) rappresentanti il Parco del Valentino, i ponti e le barche sul Po, scampagnate e merende sui prati, passeggiate fra i viali, vegetazione dalla quale si intravedono corsi d'acqua e case. La luce che circola è solare come quella degli Impressionisti, ma la struttura del quadro è sempre affidata al disegno, anzi, agli straordinari movimenti che Spazzapan riesce a trasmettere con la linea. Contrariamente agli Impressionisti, il risultato è estremamente dinamico con l'occhio che corre seguendo l'ipotetico gesto della mano.

La prima sezione della mostra è tutta dedicata ai paesaggi torinesi e copre un periodo dal 1932 al 1954, durante il quale Spazzapan esplicita una grande abilità nel creare, con i consueti pochi tratti, luci ed atmosfere diverse: solare e festiva: *Ponte sul Po* (1933), *Valentino (la passeggiata)* (1936), *Scampagnata* (1936), *Figure al Valentino (con carrozzella)* (1938), *Barche sul Po con ponte in lontananza* (1938), *Al Valentino* (1941), *Casa con portici e bambini* (1954); invernale e nebbiosa, dove gli uomini si muovono come fantasmi nella foschia: *Piazza Castello d'inverno* (1938), *Figure nella nebbia* (1938), *Passanti per strada* (1939); e poi una sequenza di mezzi toni autunnali o di tramonti: *Paesaggio autunnale* (1935), *Bosco con figura* (1936), *Novembre* (1940), *Pasquetta* (1941), *Tempo piovoso a Torino* (1941), *Torino dalla mia finestra* (1941).

Tutti i principi dell'Impressionismo vengono assimilati, pensati e rielaborati a misura della propria abilità esecutiva: cogliere la realtà nell'attimo che si manifesta, con la sua luce, atmosfera, condizioni climatiche, come faceva Monet nell'arco di una giornata. Spazzapan ha lanciato la sfida a tutti quelli che, da Torino, in nome dell'Impressionismo, facevano i pendolari su Parigi: la luce di Torino, se si è capaci di coglierla, e, per farlo, bisogna avere una mano

più veloce delle sue variazioni, non è da meno di quella della capitale di Francia.

I conti con Matisse

Insediatosi nella sua personale Parigi passando per il Valentino, Spazzapan recupera il clima culturale della *Ville Lumiere* ben al di là degli Impressionisti.

Contrariamente al paesaggio, la figura femminile è sempre stata oggetto di numerose opere fin dagli anni di Gorizia; si hanno gruppi di disegni di nudo nei quali si legge ancora una marcata vena espressionistica, sia nella deformazione dei corpi, sia nel segno marcato, in qualche caso con campiture nere di china. A Torino (1930) la linea si assottiglia, diventa un confine che definisce il corpo e lo spazio con volute che spesso negano l'oggetto stesso e si ritrovano astratte.

Quando la figura femminile verrà ripristinata (1931) si ritroverà in una serie di ritratti a mezzo busto quasi 'aulici' (*Ritratto ovale di donna con grande cappello*). Anche i nudi, specie quelli di Ginia, diventano più morbidi, meno aggressivi, ed iniziano a fondersi con l'ambiente circostante, quasi sempre un interno fittamente arredato e con grandi vasi di fiori. Qui l'influenza di Matisse è chiarissima. *Nudo sdraiato con braccio destro appoggiato* (1933) è un arabesco su uno sfondo quasi informale.

La Mietitrice (1935-36) è un quadro tutto particolare, con questa grande figura che riempie tutto lo spazio disponibile curva al lavoro, come un Millet ma realizzato con pochissime pennellate velocissime. Particolare è *Le signore e la modella* (1935) un bozzetto ironico tutto giocato sulla dinamica dei corpi: a destra la verticale chiude, la seconda s'inchina per collegare quella seduta sul divano, creando una diagonale virtuale che porta lo sguardo sulla modella, il cui busto ha la stessa inclinazione della seconda signora. Quando però si tratta di Ginia, il nostro diventa dolce, la luce più morbida e la composizione più equilibrata (*Ritratto di Ginia, frammento* (1933); *Alla toletta* (1935); *Ritratto di Ginia* (1936)).

Nel dopoguerra la figura femminile torna schematica: volute barocche, bambole disarticolate, frammiste ad elementi geometrici: *Due nudi in un interno* (1947); *Le modelle* (1947); *Pelle rossa (nudo sdraiato)* (1947); *L'ospite* (1948). Risentono della ricerca parallela portata avanti da Spazzapan nell'immediato dopoguerra sui rapporti fra astrazione e geometria, riprendendo le vecchie idee del 1923-24: *Interferenze di settori concentrici, Interferenti simmetriche*.

La Spagnola (1948) si colloca alla fine di questo ciclo: le parti geometrica e quella corporea sono separate, anche se sembra che le mani siano legate al solido romboidale; una minima porzione del viso che s'intravvede sulla destra della folta chioma sembra girata verso dietro. Lo spirito è insolitamente giocoso come se il vitalismo della ragazza venisse frenato dalla geometria, ma il tutto è realizzato con grande leggerezza, dove il solido romboidale sembra non avere peso.

Lo spirito e i cavalli

I cavalli sono una dimensione del suo spirito, espressa sempre con un segno che dura un attimo e senza mediazioni di sorta. Quasi sempre soggetti di disegni, compaiono nel 1930 in rappresentazioni circensi: saltano, ballano, s'impennano, camminano a coppie su due gambe; esprimono una intrinseca felicità. Spirito che troviamo nella serie del 1932 (anno, ricordiamolo, che incontra Ginia): galoppano tutti felici sprizzando vitalità (vedi i coevi *Cavallo* e *Combattimento fra cavalieri*). Si noti come il combattimento sia solo il pretesto per esasperare gli elementi dinamici dei due animali.

In *Cavallo e cavaliere al galoppo* (1933) troviamo un taglio spaziale che invade il quadro, lo domina con la dinamica fra il corpo del cavaliere ed il retro del cavallo. Soggetto e taglio prospettico potrebbero far pensare a Degas, ma la dinamica, la velocità, il gusto picaresco sono

tutti e solo suoi. E poi, quando lo spirito decide di girare verso ambiti più aulici abbiamo *Cavaliere con fantino* (1936) dove il cavallo marcia impettito e trionfante in una inquadratura quasi rinascimentale, oppure il balletto in punta di penna dei *Cavalieri* (1946), mentre dove prevale lo 'sturm und drang' abbiamo i grumi dinamici della *Fantasia di ascari* (1938) o la pietas del *Cavallino ferito* (1946).

Battaglia di cavalli e testa decollata (1946) fa anch'essa parte della ricerca del primo dopoguerra di una geometrizzazione dell'oggetto senza perdere il consueto tipico dinamismo.

Cavallo in posa (1950) è opera tarda, priva della 'verve' eroica degli anni Trenta: piantato in mezzo al quadro, occupandolo interamente, affida la dinamica ad una esplosione di peli, della criniera, dei vari ciuffi della coda: un pianeta statico con incontrollate eruzioni superficiali, preso fra dramma e sottile ironia. Ironia che è ancor più manifesta nel coevo *Cavallo impennato*, con il corpo cosparso di grosse chiazzature a pallini.

Prima della guerra

La visione dell'arte di Spazzapan viene dichiarata dallo stesso nel 1935:

«*Sono risolutamente contrario ad ogni criterio prestabilito di organizzazione del quadro. Ad ogni attività sistematica, ad ogni metodo. Vedo le più giovani generazioni afflitte o insidiate dal malanno della 'stilizzazione', impegnate nella ricerca e nell'assimilazione di procedimenti illimitatamente ripetibili. (...)Fra le voci passive del bilancio compare un progressivo degradarsi e decadere della funzione intellettuale. Viene da pensare a dei navigatori che limitassero la loro esperienza alle ben protette acque dei bacini portuali.(...) Ed ora eccomi alla conclusione, che è anche un atto di fede nelle possibilità dell'uomo a creare dei valori assolutamente poetici, e, nel caso che ci riguarda, a crearli col puro canto del colore. Credo soltanto nell'estro, nell'ispirazione. Credo per contro così poco nell'istinto, dannatissima superstizione di questo primo quarto di secolo, da identificare l'estro tanto con la coscienza quanto con l'intelligenza*».

Spazzapan va, dunque, dove lo porta l'estro, cioè, secondo la sua definizione, dove lo porta la coscienza unita all'intelligenza: ogni ricerca sistematica è programmaticamente abolita e le sue opere si muovono su temi che coprono l'intero arco della rappresentazione figurativa. Parallelamente ai paesaggi, alle figure femminili, ai cavalli, produce splendide chine con gesto quasi 'giapponese': *Combattimento di galli* (1932), *Piroghe sul fiume* (1941); la serie dei pulcinella e degli arlecchini con i corpi dinoccolati in una dinamica di bianchi: *Tre pulcinella* (1934-35); una rara marina *Scogli sul mare con volo di gabbiani* (1936-37) dove riprende l'immediatezza impressionistica; e poi gli ussari, i corazzieri, i moschettieri: *Corazziere* (1938), *Tre moschettieri* (1939), fino all'originalissimo *Giocoliere (1939)* colto mentre, concluso il gioco, apre le braccia verso il pubblico in attesa degli applausi. Quasi autobiografico.

Nel 1942, in seguito ad una incursione aerea, s'incendia lo studio all'ultimo piano di Corso Giulio Cesare 46, distruggendo centinaia di opere, oli, tempere, ma soprattutto pile di disegni e di grafica. In seguito a ciò l'amico Gianfranco Villa lo ospita a Pinerolo fino alla fine della guerra.

Dopoguerra: "Meet the new boss, same as the old ones" (P. Townshend)

Torna a Torino nel 1945 e, per capire quale fosse il clima vigente, riportiamo questa sua testimonianza:

«*Tornato in città cominciai a rifarmi il vecchio studio. Tornarono gli astratti che conoscevo ma non mi interessavano. Invece mi interessava molto il giovane architetto Sottsass. Ragazzo pieno di entusiasmo e di volontà di fare qualcosa di nuovo. E fu il primo in Italia che mi chiese di Kandinsky. Un giorno trovandomi al caffè con Mastroianni e Moreni, decidemmo di fondare il Premio Torino con programma, fare una grande mostra annuale solo di arte nuova e*

far conoscere pittori d'avanguardia. Feci entrare il giovane Sottsass nel comitato stesso. Lui era l'unico assolutamente per l'astratto, mentre Moreni era per il post-cubismo. Comunque la mostra si fece. La stampa cittadina ci aggredì unitaria. Il premio lo demmo a Pizzinato, Vedova, Fazzini e Mascherini. Con Mastroianni ci recammo a Venezia dalla signora Guggenheim per avere la sua collezione e portarla a Torino ed esporla, ma in città si organizzò una tale ostilità contro di noi che il Consiglio Comunale ci negò i locali che il Sindaco ci aveva così gentilmente assicurati. Alla galleria La Bussola, Mastroianni ed io inaugurammo la nostra mostra. In quell'occasione un critico cittadino ci battezzò bucanieri. Gran gaudio da parte dei reazionari, quelli della vera pittura».

Nel dopoguerra riprende quindi la battaglia culturale contro i vecchi artisti egemoni organizzando nel 1946 il «Premio Torino» *di sola arte nuova, dal Cubismo in su, come si diceva allora. Scoppiò come una bomba la notizia in Città, si cercò di ostacolarla. Ci costrinsero ad includere nella mostra pittori che non entravano nel nostro programma. Ma comunque il premio fu dato a Pizzinato, Vedova, Fazzini, Mascherini e non più ai vecchi assi.*

Dal 1945 inizia un processo di geometrizzazione delle forme *Natura morta* (1946), *Tre figure* (1946), *il carretto delle angurie* (1946), *Angurie e melone* (1947) ed alterna reticoli quasi proto astratti (*Composizione geometrica n.8*, 1946) con le serie dei partigiani (*Gli squartati*, 1947). Di questo periodo proto-geometrico è notevole *Città di mare* (1947), quasi un progetto architettonico, coloratissimo e molto luminoso.

Dal 1948 al 1951 i due temi dominanti saranno i fiori ed una lunghissima serie di santoni, evangelisti ed eremiti. Nei fiori si passa dallo scoppio coloristico (matissiano?) di *Spartito e fiori con lumachina, Vaso di calendole, Vaso di fiori e Fiori di campo su fondo rosso*, tutti del 1948, e nello stesso anno, alle chine di *Fiori scuri, Foglie e fiori stellari, Ramature, Uccelli tra i rami.* Notevole *Dalia fra le zinnie* (1949) dove i fiori vengono fatti emergere dal buio con poche notazioni di colore.

Direttamente derivati dalla serie drammatica della guerra e in particolare della lotta partigiana, arriva (1947-48) ai temi religiosi: la serie dei crocefissi, tutti centrati sulla croce che occupa tutto lo spazio del quadro, sono tra le cose più drammatiche che abbia dipinto: *Crocefisso baroccheggiante* (1949), *Crocefisso con la colombe* (1950); la serie dei santoni e degli eremiti si muove su un timbro diverso, sempre sul filo di una sottile ironia: *San Marco e il leone su fondo a righe* (1947-48), *Evangelista* (1948), *Santone con libro fra le ginocchia* (1950), *Santone sotto un ramo* (1949), *Eremita* (1950). Dove l'espressione emotiva raggiunge il massimo è però in *Eremita con libro e leone* (1950): i corpi e gli arti costituiscono una specie di impalcatura assieme al bordo del libro che fa da basamento e supporto alla testa del leone posta esattamente al centro del quadro, e il tutto emerge dal buio, quasi come un caravaggesco.

Fino al 1952-53 la forma continua ad avere una rilevanza, mentre la consueta libertà di tratto sperimenta sempre più la sua potenziale autonomia dall'oggetto (*Bozzetti A-B-C....-F* del 1953) finchè, nel 1955, con *Composizione Astratta N. 1* il processo si conclude: la linea ed i graficismi collegati non ci sono più; sono rimasti solo la pittura e il colore quasi allo stato primordiale in uno stile informale dove sembra prevalere la casualità del gesto.

Nijnsky o Corrida (1956), più che un informale, sembra un action painting, con quelle grosse pennellate date di getto; *La persiana verde, Ischia* (1954-56) possiede ancora delle notazioni formali e la composizione ha ancora un ruolo preminente; *Firmamento* e *Centro di luce (Composizione astratta F)*, ambedue del 1957 rappresentano ormai il punto di arrivo della sua ricerca verso una dimensione ove la luce aveva il ruolo preminente.

L'ultima opera si titola *Iridescenze* e fu trovata sul cavalletto, ai piedi del quale, il 18 febbraio 1958, Spazzapan trovò la sua luce eterna, stroncato da un collasso cardiaco.

Il Mentore di Ettore

ENZO BIFFI GENTILI
DIRETTORE SEMINARIO SUPERIORE DI ARTI APPLICATE / MIAAO

È divenuto un luogo comune della critica sottolineare la solitudine e una irrimediabile «eccentricità» di Luigi Spazzapan nella storia dell'arte italiana e torinese: isolamento e lateralità che hanno conseguentemente reso molto difficile parlare di una «scuola Spazzapan». Eppure, anche se il fatto non è ancora sufficientemente noto e studiato, la sua figura fu centrale nella formazione e nell'opera successiva di uno dei massimi esponenti della creatività e dell'identità culturale italiana del secondo Novecento, e come tale riconosciuto e celebrato a livello internazionale: Ettore Sottsass junior, del quale ricorre quest'anno il centenario della nascita. Certo, qualche occasionale riferimento nel tempo, ma sostanzialmente «narrativo», a questa influenza si può rilevare: per far solo gli esempi più recenti, nella graphic novel di Massimo Giacon *Mr Sottsass Jr. e il mistero degli oggetti* (24ORE Cultura, 2015), e in una raccolta di scritti dello stesso Sottsass redatti negli anni Quaranta-Cinquanta, *Per qualcuno può essere lo spazio* (Adelphi, 2017), dove un testo del 1942 è proprio intitolato *Spazzapan*. Entrambi questi brani possono avere anche qualche valore disciplinare, soprattutto per quanto concerne la questione dell'uso innovativo, virtuosistico, a volte spiazzante del colore, in Spazzapan magistrale, che della pittura e ancor più del design di Sottsass diverrà elemento caratterizzante.

Ma occorrerebbe finalmente documentare in modo meno aneddotico e più articolato questa liason, da Sottsass stesso dichiarata seminale. Chi scrive ha cercato, più di vent'anni fa, di iniziare a lavorare in questa direzione dedicando un capitoletto, intitolato *Spazio, Spazzapan, Sottsass*, dell'introduzione al volume da lui curato *La sindrome di Leonardo. Artedesign in Italia 1940-1975* (Allemandi, 1995). In quel primo intervento tra l'altro si notava che: «La calligrafia di Spazzapan è il modello quindi del ductus di Sottsass pittore almeno nel periodo tra la fine degli anni Quaranta e la metà degli anni Cinquanta, ben più di ogni influenza dell'arte statunitense e della Scuola del Pacifico, sovente dalla critica supposta, o dei richiamo a Tobey, che sembrano donare maggiori quarti di nobiltà (e che parzialmente sono giustificati dalle luci di alcune prove del giovane Sottsass e da una condizione familiare che lo pone in rapporto con la cultura americana per il tramite di Fernanda Pivano). Ma inequivocabili calchi dei modi di Spazzapan sono, al di là di un corsivo rapidissimo ed elegante, un vorticare e roteare dei segni che a volte accennano alla configurazione di globuli, cerchi, di nuclei radianti e stellati, in memoria e omaggio esplicito ad angurie, soli, teste e alla serie dei *Santoni*, degli *Eremiti* e dei *Fiori geometrici* del maestro torinese».

Si previene un'obiezione: quel «segno veloce, quasi zen», che Sottsass ammira in Spazzapan, parrebbe riguardare solo la fase pittorica, peraltro ventennale, di chi fu ed è considerato essenzialmente un designer e un architetto. Non è proprio e solo così: anche nelle sue primissime rappresentazioni architettoniche, pubblicate nell'album a fogli sciolti, rarissimo e ai più ignoto, di Enrico Pellegrini, Mario Federico Roggero, Ettore Sottsass jr, *Ville e villini* (Andrea Viglongo e C. Editori,1947) gli edifici disegnati da Ettore sono «rialzati» ed evidenziati da rapidi tratti e segni a mano libera, assimilabili a quelli di una pittura «gestuale». Ma occorre anche considerare il fatto che Spazzapan fu ritenuto da Sottsass jr un venerabile maestro per l'origine geografica e la peripezia di individuazione culturale, la frequentazione di un determinato milieu progettuale, e la pratica delle arti applicate. Spazzapan infatti, pressoché coetaneo del padre architetto di Ettore, il senior, si poteva considerare pure un suo «conterraneo» (il primo originario del Friuli, nato nel 1889, il secondo del Trentino, nato nel 1892, entrambi quindi italiani ma ancora sottoposti all'Impero Austro-Ungarico). Inoltre Spazzapan fu chiamato a Torino nel 1928 dall'architetto Umberto Cuzzi – che collaborava con Giuseppe Gyra, altri due goriziani già suoi sodali trasferiti nella capitale subalpina – per lavorare a un progetto di decorazione per il Padiglione della Mostra della Chimica previsto nell'ambito dell'Esposizione Nazionale nel x Anniversario della Vittoria della Prima Guerra Mondiale. Infine, nello stesso anno, vinse il Primo premio alla Mostra Nazionale del Tessile di Roma con progetti di stoffe, sua «specialità» sin dalla sua partecipazione alla *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels modernes de Paris* 1925 (e sempre egli eccelse nella pratica e nella teoria delle arti applicate, dalla decorazione murale alla

grafica editoriale, dalla caricatura all'illustrazione, sino agli insegnamenti di Decorazione alla Scuola d'Arte di Modena e al Liceo Artistico di Torino). Spazzapan quindi per Sottsass rappresentava la pietra angolare di una «tradizione del nuovo» intrisa di cultura mitteleuropea, architettonicamente attiva e determinante a Torino (oltre ai nomi citati, bisognerebbe almeno ricordare quelli di Raimondo d'Aronco, Giuseppe Pagano Pogatschnig, Ottorino Aloisio) nella quale il giovane progettista si riconosce integralmente e alla quale rimarrà sempre legatissimo, sia nelle scelte stilistiche che in quelle professionali e personali.

Così come Spazzapan, che conosceva bene la geometria e amava anche disegnare con squadra e compasso, ricordando la sua permanenza a Vienna affermava che «solo l'architettura mi piaceva: lineare, chiara, molto elegante. Intelligenti tutti quegli architetti modernisti con a capo il vecchio Wagner»., Sottsass nel 1946 scriveva «...mescolavo sempre la matematica con la musica e Neutra e Vienna – quelle prospettive di Wagner solo a righe geometriche e senza ombre, bianche e nere con qualche colore puro qua e là, che volevano già dire che si arrivava a Kandinsky e a Klee e allora anche a Neutra», frase nella quale emerge un costitutivo approccio multidisciplinare, e l'amore per quella architettura e una pittura «astratta» che nell'Italia dell'anteguerra vide Spazzapan nel ruolo di precursore. Ma Sottsass era affascinato, oltre che da Otto Wagner, Josef Hoffmann, Richard Neutra, anche più in generale dalla aspirazione alla *Gesamtkunstwerk* della Wiener Secession e delle Wiener Werkstätte, e dall'arte fittile di Wiener and Gmundner Keramik (e persino dall'ottocentesco stile Biedermeier, come ebbe a confessare a chi scrive). E quando molti anni dopo, all'inizio degli anni Ottanta, darà vita allo studio Sottsass Associati sceglierà come soci i giovani Matteo Thun da Bolzano, Marco Zanini da Trento, Aldo Cibic da Schio (e di nuovo siamo in zona, con una estensione al Regno Lombardo-Veneto...). E quando proprio a Torino progetterà negli stessi anni un sistema di elementi di arredo urbano rammenterà quegli stand pubblicitari e chioschi per fiorai e pensiline tramviarie con i quali si fecero notare alla fine degli anni Venti Cuzzi e Gyra. Sempre a Torino negli anni Cinquanta aveva disegnato anche motivi ornamentali per tessuti e tappeti, che saranno realizzati dalla Redan, poi Italia Disegno – manifattura tessile con la quale collaborò anche Spazzapan – mostrando flagranti interferenze di gusto con il suo mentore (vedi al proposito E.Biffi Gentili, F. Comisso, L. Perlo, *EccentriCity. Arti applicate a Torino 1945-1958*, Fondazione per il Libro, la Musica e la Cultura e MIAAO, 2003, p. 151).

Torniamo alla pittura, e a un altro episodio storico che vede affiancati i nostri nel ruolo di promotori della mostra *Arte Italiana d'oggi-Premio Torino* allestita nel 1947, insieme a Piero Bargis, Umberto Mastroianni, Mattia Moreni e Oscar Navarro. Un evento che segna una distanza dal «sistema Torino» dell'arte d'allora, dominato da quella scuola di Felice Casorati, con il Gruppo dei Sei, che ancora per molti anni successivi occuperà la scena subalpina. Situazione che indurrà i promotori del Premio artisticamente più rilevanti, nel tempo, a trasferirsi altrove. Lo faranno Moreni e Mastroianni, e, per primo, Ettore Sottsass jr, che proprio nel 1947 si trasferirà a Milano dove, oltre all'attività nel design, continuerà a dipingere, partecipando prima al MAC Movimento Arte Concreta e poi allo Spazialismo con opere nelle quali sempre è evidente l'imprinting di Spazzapan. Anche come «operatore culturale», come si suol dire, Ettore non dimentica la lezione del maestro torinese: poco dopo il Premio Torino infatti partecipa alla prima mostra internazionale d'arte concreta allestita in Italia, a Palazzo Reale, e un anno dopo, nel 1948, alla prima mostra nazionale d'arte astratta del dopoguerra allestita a Roma, che contribuì anche a organizzare facendo da tramite tra gli astrattisti milanesi e quelli della capitale.

Aveva ragione insomma Giulio Carlo Argan, per cui «la pittura di Spazzapan parve a Torino il possibile trampolino di una seconda avanguardia»: ma Sottsass capì che lì tra i Taurini non avrebbe potuto fiorire. Probabilmente anche Spazzapan ne era consapevole, ma l'età e la precarietà non gli potevano consentire il rischio di un trasferimento. Eppure, forse con il senno di poi, appare ora chiaro che la sua formazione e molte sue frequentazioni artistiche e culturali lo avrebbero, anche per ragioni politiche pelose e per il diffuso falso moralismo torinese, emarginato: le origini futuriste padovane; alcune relazioni con i futuristi subalpini e il gruppo de «Il Selvaggio», fascisti comunque, anche se diversi. Ma davvero intollerabile era la sua statura, riconosciuta oltretutto da Lionello Venturi, per cui era «meraviglioso che Spazzapan sia riuscito nel 1956 ad essere di nuovo il più europeo degli artisti italiani, come era stato nel 1925». A nulla, a quel punto, potevano valere i precedenti rapporti, che pur ci furono, con Casorati e il Gruppo dei Sei. Ma fuori da quella cinta daziaria il suo migliore allievo, Ettore Sottsass jr, stava per diventare uno dei più noti e importanti artistidesigner a livello mondiale, dichiarando sempre, pubblicamente e privatamente, in modo ricorrente, l' *auctoritas* e l'influenza di Spazzapan, con manifesta riconoscenza. Un comportamento raro, che non è proprio di tutti i grandi.

Il segno e la forma

ANGELO MISTRANGELO

Gli alberi appaiono spogli nella curva del fiume
Giovanni Arpino

E gli alberi lungo le rive del Po, i possenti cavalli e il volto di una ragazza, emergono dai fogli di Luigi Spazzapan attraverso l'incedere rapido, immediato, a tratti arabescato del segno che fissa un'immagine, un luogo, una stagione di immanenti silenzi.

Per l'artista di Gradisca il segno diviene alfabeto di un personalissimo linguaggio, di un racconto, di una ricerca che appartine alla cultura visiva del Novecento.

Una linea che sembra affiorare da interiori sedimentazione del pensiero, dall'idea generante le forme, da una visione che si fa misura di un tempo in cui – ha scritto Guido Seborga – «Spazzapan aveva una grande intensa intuizione nella realtà, e nel trasformare la realtà con il disegno espressionista».

Una realtà che si identifica con il «Ritratto d'uomo nella stanza a fiori» o con l'«Uomo che legge», con una vibrante e tormentata Crocifissione o gli scorci di una Torino ripresa e fissata con quel suo tratto avvolgente frutto di una straordinaria «invenzione grafica»: «La mano di Spazzapan – ha sottolineato Marzio Pinottini – corre veloce e sicura fiera di ogni sprezzatura formale: è il segno colorato o a china nera che suggerisce l'immagine tracciando rabeschi sinuosi che hanno l'eleganza della grafia giapponese, ma anche l'aggressività del suo carattere intollerante e insofferente di ogni regola e costrizione che non sia il suo estro fantasmagorico».

Le composizioni geometriche, i giocolieri, i nudi femminili, i ponti sul fiume, appaiono definiti da una linea filiforme che delinea il fluire delle barche, l'ascetica figura di San Marco e l'espressione dello sguardo di Ginia.

In particolare, i fogli di grafica della fine degli anni Venti, esprimono momenti «tra calligrafismi estenuati in lineamenti filiformi ed esplosioni espressionistiche di macchie d'inchiostro, tra ritmate memorie classiche e capricciose sintesi di tipo futurista. Su quei fogli – nota Luigi Carluccio – «eleganza e volgarità, banalità e preziosismi bizantini, finezza e grossolanità, pedanteria e invenzione stanno insieme in virtù dell'energia associativa del segno e della duttile frenesia con cui esso risponde agli impulsi dell'artista…».

Impulsi, slanci, imprevedibili associazioni di figure e oggetti, si scoprono osservando le opere esposte, che sembrano annotazioni di un diario per immagini e accadimenti, di incontri e sottili emozioni, di pagine ironiche e altrettante scansioni di rievocanti memorie.

Memorie di giornate trascorse nello studio di corso Giulio Cesare, dove, ricorda, trascorrevo «... intere notti senza potermi fermare. Credo che sia il massimo che abbia fatto anche perchè la mano mi si è fatta ancora più "bella" e mi ubbidisce anche nei momenti di massima frenesia...».

E nella città di Felice Casorati e degli scultori Garelli e Mastroianni, di Edoardo Persico, Lionello Venturi e dei Sei di Torino, Spazzapan aveva avvertito la particolare atmosfera di un ambiente che annoverava gli architetti Ettore Sottsass e Carlo Mollino e gli intellettuali e scrittori Maurizio Corgnati, Oscar Navarro, Guido Hess (Seborga), Velso Mucci, Cesare Pavese, Piero Bargis con la moglie Lucia Sollazzo, che nella poesia «Oltre la collina» scrive: «Bianco oltre la collina dentro il bianco/s'apre il quaderno del silenzio».

La serrata sequenza delle chine rivela l'essenza del discorso di Spazzapan, del dialogo che inter-

corre tra l'immagine e lo spazio, della suggestiva definizione onirica degli scheletri nel bosco, sino a descrivere i viali del parco, i bagnanti e un disinvolto autoritratto, in una sorta di narrazione che ha fatto dire a Francesco Poli: «Al di là delle variazioni di linguaggio, nei vari periodi, l'opera di Spazzapan mantiene una esemplare forza di attualità, perchè quello che conta allora come oggi è l'anima profonda e autentica del suo straordinario e appassionato rapporto fra arte e vita».

Un rapporto che si rinnova, alla Fondazione Giorgio Amendola, con l'energia di una grafia vicina alle cadenze di Pascin e del poeta e pittore Max Jacob, risolta mediante una sospesa, incisiva e pulsante gestualità.

Riferimenti

G. Arpino, «Il prezzo dell'oro», I poeti dello «Specchio», Arnoldo Mondadori Editore, 1957.
L. Sollazzo, Oltre la collina, in «Unico Nord», Giulio Einaudi Editore, 1973.
G. Seborga, Spazzapan Mistero, in «Spazzapan» (catalogo), Galleria Narciso, Torino, 1980.
M. Pinottini, in «Spazzapan» (catalogo), Galleria Narciso, Torino, 1983.
L. Carluccio, Luigi Spazzapan, in «La faccia nascosta della luna», a cura di Roberto Tassi, Umberto Allemandi & C., 1983.
A. Mistrangelo, Segni di una interiorità rivelata, in «Luigi Spazzapan» (catalogo), Galleria Accademia, Torino, 2012.
F. Poli, Luigi Spazzapan. Nel segno della libertà creativa, in «Luigi Spazzapan» (catalogo), Castello di Miradolo, San Secondo di Pinerolo, L'Artistica Editrice, 2012.

1 D'autunno nel bosco – *1932*
39x58 – china acquarellata su carta

Persico e Spazzapan

GIUSEPPE LUPO

Gli interventi, in cui Edoardo Persico si occupa direttamente della pittura di Luigi Spazzapan, risalgono all'inizio degli anni Trenta: il primo, *Bozzetti e Spazzapan, o l'artista solitario*, uscito sull'«Ambrosiano» del 1 luglio 1931; il secondo, *Spazzapan*, su «La Casa Bella» del settembre 1932. A quell'altezza di anni Persico rimane un intellettuale che si nutre di una forte immaginazione visiva, che presto però, trasferendosi da Torino a Milano, avrebbe integrato con i linguaggi dell'architettura. Nel primo di essi, a cominciare dal titolo, l'attenzione punta al tema di solitudine, che Spazzapan condivide con Cino Bozzetti: una condizione tipica di chi non si schiera da nessuna parte, non appartiene a nessuna scuola di pittura e pur tuttavia, per quanto ciò implichi una lontananza tanto dai giudizi critici quanto dai gusti del pubblico, autorizza a ipotizzare, proprio a causa di questa situazione di marginalità dentro il panorama nazionale, un'appartenenza allo spirito europeo. Per quanto possa sembrare una provocazione, il fatto che entrambi siano tutto sommato ancora sconosciuti in Italia muove in Persico le leve di un europeismo che richiama alla mente la lezione pronunciata da Piero Gobetti dalle colonne del «Baretti», il cui editoriale d'apertura, *Illuminismo*, scritto il 23 dicembre del 1924, invitava a cercare uno «stile europeo». Persico non avrebbe dimenticato un monito così importante, soprattutto in relazione a un'epoca di nazionalismi esasperati com'è stata, sotto certi aspetti, la cultura tra le due guerre. Ma non avrebbe dimenticato neppure il segreto che rendeva adottabile, in tema di critica d'arte, il gusto per la provocazione come matrice interpretativa. Più si battono strade non comuni – questo, in sostanza, il fulcro della posizione di Persico – e più ci si accredita a intellettuali tutt'altro che provinciali, cittadini di una civiltà che si rivolge con speranza verso l'Europa e cerca nei segni di una cultura permeata di libertà interiore la strada attraverso cui allontanarsi dagli orizzonti di sventura. Per comprendere Spazzapan, dunque, bisogna guardare nei modelli d'oltralpe: il suggerimento vale anche nel secondo dei due interventi, là dove Persico azzarda perfino qualche nome, a partire da Chagall e Kandinsky fino a includere Pascin e Grosz, quattro espressionisti che hanno fatto della visionarietà e dei colori in delirio il vocabolario delle propria arte. Persico non cita quadri e non nomina le tele. Si accontenta di indicare i caratteri di una pittura che cerca le sue linee nei contrafforti di una dottrina in bilico tra il mondo della concretezza e le affermazioni di una coscienza messa a nudo dalle inquietudini del fantastico. Su questo argomento Persico si riprometteva di indagare. Avrebbe voluto dedicare, infatti, un saggio più corposo all'opera di questo pittore, da destinare alle colonne di «Casa Bella», ma anche in questo gioca malamente le previsioni: non scriverà alcun saggio su Spazzapan e i suoi calcoli, come un po' tutta la sua opera, continueranno a rimanere nel campo delle intuizioni e delle intenzioni.

L'impossibile fuga

PINO MANTOVANI

Altro che qualche anno in più o in meno: vezzo diffuso tra gli artisti, i quali, per defilarsi dal tempo comune, spesso si dichiarano più vecchi o più giovani che d'anagrafe.

Il fatto è che il pittore ha costruito con accanimento la leggenda del viaggiatore che «ha visto tutto quel che c'era da vedere» e che ha sempre avuto stretti i luoghi e i tempi dove si è trovato a vivere per caso, a momenti malinconico a momenti furente, smanioso di fughe. Mai di fatto realizzate: a meno non si voglia considerare tale l'abbandono di Idria (insegnamento e compagna in un colpo). E anzi, a sentire qualche maligno, rifiutate quando l'occasione fu propizia. Troppo tardi? Quando mai, per un uomo così vitale.

Perfino la fuga giovanile (sui trentanove anni) è determinata dalle circostanze, piuttosto che essere voluta, scelta, progettata: alcuni amici architetti delle sue parti lo chiamano a Torino – allora in bilico tra razionalismo nudo e razionalismo ornato – per un lavoro di decorazione in grande. Arrivato a Torino, non ne riparte più. Ma sì, verso la metà dei Cinquanta, un anno o due in provincia per insegnare in un istituto d'arte. Mentre l'amico scultore è già direttore d'Accademia e l'altro ancor più giovane da Antibes a Parigi sta mettendo a frutto la sua insofferente rapinosa vitalità, lui a recitare la mattina presto il dramma della partenza senza addii, da gran signore sprezzante e incompreso (taxi e prima classe, verso Oriente un espresso Torino-Piacenza-Modena), salvo preferire, quando possibile, ritorni in macchina più distesi e allegri con la cara amica. È un dato di immediata evidenza questo: che il pittore non ha motivo né voglia di partire, o meglio la partenza è un sogno, una frenesia che si esalta di impossibilità. O una «dolce follia», incomprensibile anche per gli amici più stretti, che stanno praticando – come conviene ai giovani – il nomadismo fisico. A lui non serve la traslocazione per raggiungere qualcosa o qualcuno, tanto meno per afferrare o affermare; semmai, per non essere consegnato a una causa o a una forma cui poi debba restar fedele, preferisce la fuga dalla fuga.

Raccontando di sé in una fluida Europa d'ante e dopo guerra (prima mondiale), il pittore insiste sul «desiderio d'andar via»: a Vienna, per esempio, a Praga, a Monaco, a Parigi «dove si fanno belle cose». L'accenno alle novità vale per impostare un gioco rapido di slittamenti, che si conclude in questo modo (è lui stesso a dichiararlo): «Assimilavo tutto con grande facilità perché avevo la mano fatta e leggevo tutto e sempre... Ma uno più bello dell'altro. Tutto così vivo, esplosivo». Tutto cioè niente preso a modello, per una ingordigia di novità che subito si rovescia in insofferenza. A momenti in modo tanto esagerato da essere piuttosto scandaloso per il benpensante (che esige coerenza, crede nella identità depositata), addirittura insopportabile per chi intenda la formalizzazione come perfezione, il contenuto come centro etico. Lo scandalo è già evidente rispetto alle scelte esistenziali. Per esempio, nella guerra, nel gioco tragico della guerra, da che parte stai? Austriaco, slavo, italiano? Eroe o codardo? Attaccante o fuggitivo? E nella scelta ideologica, dove stai? Intanto paghi di non avere una bandiera per la quale tu abbia giurato, che ti guidi e nasconda.

Del resto, chi sia nato in un territorio di confine, per giunta di molteplice confine, non vivrà come un personaggio da *Deserto dei Tartari*, in attesa nel timore nel desiderio allarmato dell'evento?

Mi ricordo di aver letto da qualche parte che la sua terra fu baluardo contro l'avanzata dei Turchi; baluardo ma anche – così per il pittore – osservatorio, dal quale intravvedere pulviscoli d'oro e lapi-

slazzuli, eserciti e moschee, via via fino all'Oriente vicino ed estremo; e al Nord verticale, quel Mitteleuropa non meno mitico, centro di un potere remoto che la periferia avverte in sfacelo per quanto in maschera di raggelata liturgia (di un altro impero da poco marcito, stagna ancora come un profumo dolce-torbido di morte). Almeno in questo la periferia è forte: d'essere nel raggio di azioni e attrazioni differenti, nessun polo centripeto essendo abbastanza forte. La periferia può quindi, dagli spiriti indipendenti e potenti, essere vissuta non come margine debole ma come osservatorio privilegiato, lungimiranza, equidistanza epicurea, attenzione disobbligata, distrazione metodica, molteplice divergente possibilità. La superiorità che Luis il pittore vanta spesso a Torino, a confronto col provincialismo locale, è quella che gli viene dall'essere insieme tedesco, slavo, italiano e niente di tutto questo, non appartenente ma ironicamente curioso e disposto: *europeo, uno dei pochi in Italia*, affermò per tempo un amico che veniva anche lui da lontano, da un altro confine spesso attraversato.

A chi sia convinto che la modernità transiti per il recupero storico del bandolo perduto, cominciando da quel Manet scelto dai municipali – artisti e critici – a insegna del rinnovamento, risponde irritato che la modernità non è un filo ma un groppo, una matassa di fili che non consente drastiche riduzioni, pena la perdita del carattere essenziale che è appunto la complessità. Veno, compagno della prima stagione, precisa con bella acutezza: Luis non è un pellegrino, manda gli altri a praticare il viaggio, l'informazione, l'aggiornamento, riservandosi il giudizio, la qualità ferma del giudizio. Veno l'occhio chiaro e il sorriso disarmato, se stesso l'occhio protervo la fronte corrucciata l'aria aggressiva: in questo modo Luis si rappresenta insieme con l'amico in un disegno di straordinaria sintesi. È un fatto che Veno a Parigi ci va davvero, per il nostro pittore Parigi resta una favola, anzi un mito, anche un concetto anziché un luogo, e se è un termine di confronto inevitabile lo è sul piano dialettico non materiale. Albert Sirok – del quale non so nulla – scrive nel 1928, dopo la partenza di Luis da Gorizia: «... È il vero tipo dell'abitante litoraneo: irrequieto, incostante, erotico, vitale».

Mi è inevitabile pensare Osvaldo Licini, l'altro «eretico, erotico, errante»; la concordanza è quasi perfetta. Entrambi subito definitivamente anarchici, solitari nient'affatto soli. Osvaldo e Luis sono pressoché coetanei; ambedue *partono tardi* come pittori convinti, non perché poco dotati, anzi dotati per così dire troppo, e perciò dubbiosi, forse addirittura sospettosi di un potenziale disordinato che aspetta (può aspettare) d'esser messo a fuoco. Le strategie dell'attesa sono per i due diverse, ma la guerra e le conseguenze fisiche e psicologiche nuovamente li avvicinano: ne escono entrambi «eroi a calci in culo», rafforzati nel loro anarchismo viscerale. Di Luis sarebbe una battuta di caleidoscopica ironia comparsa sui muri di Gorizia: «la pitura no fa paura». Perché la pittura non fa paura? Perché non è una cosa seria? Perché è un gioco? Viva! Perché non aggredisce, né prevarica, ma innesca il rilancio ironico? Perché non serve che a decorare? Perché è critica? Che sarebbero i due estremi – decorazione e intelligenza – tra i quali si muovono L. e O.

Il Futurismo (Marinetti e Balla, non Boccioni), meno di un modello più che un accidentale incontro giovanile: ma il Futurismo crede alle magnifiche sorti progressive, la velocità di L. (anche di O.), invece, è avvolgente concentrica, è psichica non meccanica. Fino alla metà degli anni '20 l'impegno esistenziale sembra prevalere: gli interessi, divaricati e apparentemente dispersivi. Anzi *espressionismo* (in senso più generale che tecnico) e *futurismo* (idem) sono due facce della stessa disposizione, come il seguito confermerà, cioè le frequenti intersecazioni, soprattutto dopo che il *surrealismo* (se proprio si vuol insistere su schemi e modelli da manuale) ne avrà intuìto l'origine latente, antinaturale e irrazionale. Messo nella necessità di scegliere tra gli *ismi*, O. si dichiara surrealista anarchico e miracolista, mica vuol essere scambiato per un falegname! L. esalta l'ispirazione: l'automatismo come forma di liberazione e l'accelerazione metamorfica, ovvero il blitz come strategia, l'estro come metodo (antimetodico).

Da un'altra vista si potrebbe dire che l'espressionismo tocca i contenuti (il versante naturale), il futurismo interessa una forte stilizzazione (astrazione?), il surrealismo allude alla profondità irriducibile,

meta o ipofisica che sia. Un'araldica organica? Organismi emblematizzati? Certe donne-fiore, donne-foglia, animali e umani secondo un gioco di rimandi che richiama la fisiognomica: uomini-gatto, cavallo, scimmia... nascono da un gesto, dalla rapida continuità d'una curva, d'una ellisse, d'una spirale, da uno o più lobi, da una linea improvvisamente spezzata, da una freccia, dall'irraggiarsi d'un punto, dal moltiplicarsi di esplosioni...; ma potrebbe essere l'esigenza di una testimonianza e addirittura d'un racconto a inventare percorsi e ritmi inusuali.

Luis, che vanta di non scrivere neanche una cartolina e liquida i pittori-letterati, è lui per primo ad informarci con elenco abbastanza preciso quali siano le sue letture: il teatro espressionista tedesco, Pirandello, Marinetti, i francesi, Majakowski il russo. I «francesi», subito dopo Marinetti è probabile siano proprio quelli che Marinetti s'impegnava a diffondere anche con traduzioni apprezzabili: da Baudelaire a Mallarmé, da Lautreamont ad Apollinaire. Le letture, come viaggio dell'immaginazione, sostituiscono il trasloco fisico, e specialmente il confronto immediato e vincolante con l'immagine modello, che nei musei «fa venire il capogiro» e nell'attualità diventa dirompente («tutto così vivo, esplosivo»). Come se il lungo periodo d'incubazione fosse dedicato alla decifrazione della cultura *autre* europea, al di fuori di una specializzazione tecnica, tanto meno stilistica, come se l'importante fosse mettere insieme il più vasto repertorio di possibilità espressive, fino a meritare il virtuosismo.

Allora la pittura sarebbe il luogo dove esemplarmente il corpo, occhio rapace e mano fatta, bella, ma tutto il sistema muscolare e nervoso troverebbero modo di esplicare le proprie facoltà visionarie, di soddisfare il proprio erotismo, attraverso l'estetico raggiungendo l'estatico, cioè la dimensione del puro gioco espressivo, in cui la rappresentazione della tradizione classica cede alla scrittura: lo scarabocchio come traccia del corpo, il geroglifico come cifra, l'arabesco come sintesi superdecorativa. Qui si manifesta la tradizione veneta: e penso ovviamente al «praticon de mano» Tintoretto e ai padri e nipoti fra Cinque e Settecento, anche schiavoni e greci, non raramente *déracinés*, per necessità e scelta, fortunati o sfortunati come conviene. Il disegno è, per costoro, insieme il segno di un esasperato *esistenzialismo*, e la via più efficace per conservare, eventualmente sotto mentite spoglie, una linea orientale, metafisica: maniera come metafisica della mano, o maniera come puro virtuosismo (la mano, attraverso la ripetizione, cerca di liquidare ogni incertezza e pesantezza, per raggiungere l'esito che non appartenga più alla mano bensì alla Mano, quella «voluttà che è liberazione dal dolore»). L'esito non appartiene al *sentimento*, nel senso di particolare stato emotivo, ma illustra una condizione di tensione superindividuale, di cui la mano si fa ispirata interprete.

«Quando l'estro ... la foia della pittura lo prendeva, si rintanava come un animale e scaricava sulla carta un magma di incubi e d'inchiostri. Lavorava quasi sempre di notte... Arrivava all'alba estenuato, incerto, insoddisfatto, pestando mucchi di cicche e di fogli sui quali aveva cercato di liberarsi delle escrescenze dell'immaginazione trasformandole in un groviglio di arabeschi e di macchie... I suoi risultati migliori sono sempre approssimativi e si trovano al capo di una serie incompiuta, troncata dalla stanchezza» (registra l'amico Velso).

Il buio è il luogo dei visionari: per esempio, quell'altro sradicato tra Candia e Venezia, Roma e Toledo, sospeso tra maniera e manierismo, calligrafia autografia e crittografia; mistico sontuoso, stranito dandy; evocatore (dis)incantato di spiriti cangianti che solo ali troppo grandi riescono a sostenere.

E poi: quella curiosa faccenda ebbe a che fare con la guerra, seconda e totale.

Naturalmente la guerra ci fu per tutti, per tutti un disastro e una deriva: ma alcuni ne uscirono ricominciando proprio là dove avevano lasciato, come se fosse stata una pausa appena, un intervallo, un sonno, una malattia; altri approfittarono del trauma generale per dissimulare le difficoltà proprie e mutare rotta; altri ancora uscirono come storditi nemmeno si capisce se più dalla guerra o dal dopo, altrettanto aggressivo che la distruzione; altri, senza più desideri, proseguirono per forza d'inerzia; altri si tapparono nella loro casa senza uscirne più; altri non riuscirono più a rientrarci e diventarono

nomadi definitivamente. La guerra, Luis cercò di eluderla, in fin dei conti la sua l'aveva già fatta tanto tempo prima. Ma la guerra lo scovò nel suo buco, così piccolo e dissimulato in una selva di simili da non sembrar possibile, e sotto forma di spezzone incendiario bruciò tutto il patrimonio di memorie oggettive che in trenta o quarant'anni aveva accumulato (fu l'unica volta che la «fortuna» estrasse il suo numero). Tutto in fumo. E, come non bastasse, gli mancò d'improvviso il tepore rassicurante della sua donna.

Per un momento restò annichilito. Ma poi lo prese una incredibile voglia di rivincita, si convinse che era proprio quel che gli serviva: non era ciò che cercava ogni notte dopo essersi stordito di giorno, perché il prima non lo potesse condizionare o anche solo disturbare proponendogli una continuità, una coerenza?

Aveva proprio bisogno di quel tremendo evento che definitivamente distruggesse il suo passato, che ogni volta gli sussurrava come dovesse proseguire. Ecco, questa volta sì, il viaggio, il suo viaggio non sarebbe stato condizionato e inesorabilmente ricondotto alla partenza. Non c'era più nulla che lo trattenesse, che lo ancorasse, dopo l'invasione di tanto assurdo.

Anzi, no. La memoria non era cessata, ma lo proiettava oltre la frattura, la morte. Era come se stesse vivendo una seconda vita dal principio, ma ad un tempo sapendo l'altra vita, con una consapevolezza in più, la sicurezza che gli veniva dal poter ricalcare il già fatto e meglio, meglio perché tutto quel che faceva e avrebbe fatto non era generica sperimentazione, ma raddoppio consapevole di una esperienza, riconoscimento di una identità già provata, conferma di ciò che una prima volta era stato tentato, azzardato alla cieca. Nessuna ingenuità, oramai, o approssimazione. Tutto questo intuiva anzi lo sapeva per certo.

Nemmeno, però, questa seconda vita sarebbe stata l'inutile ricalco della prima, perché solo ora lo accompagnava la consapevolezza, la oggettività, la scienza. Prima era stato solo un caso, retto e diretto dalla natura (maledetto istinto!) o da qualche demone (troppo sfuggente e remoto).

Solo ora l'artificio era perfetto: poteva infatti guardare la «mano bella» che agiva, e viceversa la mano poteva ironizzare (interrogare) il cervello che progettava o intuiva. E tutto poi galleggiava «allegramente» nell'assurdo. Certo che ora – tanto meglio – *la pittura no fa paura,* ma è anche vero ch'essa riesce a penetrare dove nient'altro saprebbe e rivelare con tremenda leggerezza l'assurdo della vita.

La mano più agile e veloce che mai perché già disposta e addestrata, il cervello o quale altra parte già pronti. L'erranza non avrebbe più conosciuto errore.

Così pensò per un attimo, poi si accorse che la natura, come una pianta rampicante ricresceva sulle strutture architettate, e che lo spirito trovava comunque spazi di sorpresa e d'avventura.

Ma tant'è. Gli bastava sapere che l'altro gli apparteneva intimamente, era lui stesso nell'altra vita.

Il pittore era sicuro, adesso, che i frammenti che continuava a spurgare si sarebbero depositati sulla falsariga di un mosaico già disposto, perché l'altra vita di cui aveva memoria glielo assicurava. Quando anche fosse stato un inganno, una illusione, funzionava, poteva crederlo senza vergognarsene, non foss'altro perché lo stesso alibi aveva funzionato in grande: ci si era costruito addosso, addirittura, la storia dell'occidente, divisa in due tranches, l'antico e il moderno, in mezzo un gran valico o snodo o trauma. Una storia possibile, non l'unica, naturalmente.

Opere esposte

Torino

1 – 1932 - D'Autunno nel bosco – 39x58 – china acquarellata su carta
2 – 1933 - Ponte sul Po – 55x50 - tempera
3 – 1935 - Paesaggio autunnale – 60x45 – tempera su carta
4 – 1935-36 - Case fra gli alberi – 73x48 – tempera su carta
5 – 1936 - Valentino (La Passeggiata) – 46x60 – tempera su carta
6 – 1936 - Villa del '700 (con volo di uccelli) – 42x55 – tempera su carta
7 – 1936 - Bosco con figura – 69x49,5 – tempera su carta
8 – 1936 - Scampagnata – 91x71 – tempera su carta e masonite
9 – 1938 - Figure al Valentino (con carrozzella) – 50x40 – tempera su carta
10 – 1938 - Barche sul Po con ponte in lontananza – 49x72,5 – tempera su carta
11 – 1938 - Piazza Castello d'inverno – 50x62 – ovale 50x62 – olio su tavola
12 – 1938 - Figure nella nebbia – ovale 60x50 – olio su cartone
13 – 1939 - Passanti per strada (Nebbia) – 27x39 – tempera su tavola
14 – 1940 - Novembre – 37x50 – tempera su carta
15 – 1941 - Pasquetta – 50x72 – olio su cartone
16 – 1941 - Al Valentino – 30x23 – tempera su carta
17 – 1941 - Tempo piovoso a Torino – 60x31 – olio su legno
18 – 1941 - Torino dalla mia finestra – 51x70 – olio su cartone
19 – 1941 - Autunno in campagna – 50x36 – china acquarellata su carta
20 – 1942 - Riflesso nel laghetto – 43x69 – tempera su carta
21 – 1942 - Via Roma da Piazza Castello – 22x32 – tempera su carta
22 – 1943 - Via Pietro Micca a Torino – 36x47,5 – china acquerellata su carta
23 – 1943 - Alberi e case in lontananza – 45x62 – tempera acquerellata su carta
24 – 1945 - Ponte Vittorio Emanuele II – 48x37 – china su carta
25 – 1946 - Parco del Valentino (agosto) – 51x75 – tempera acquerellata su carta
26 – 1954 - Casa con portici e bambini – 100x31 – tempera su cartone
27 – 1942 - Veranda – 25x20 – olio su carta

Soggetti femminili

28 – 1933 - Nudo sdraiato col braccio destro appoggiato – 43x31 – tempera su carta
29 – 1934 - La Toeletta – 50x75 – tempera su carta
30 – 1936 - Contadina mietitrice – 75x100 – tempera su carta
31 – 1933 - Ritratto di Ginia – frammento – 49.6x36 – olio su cartone
32 – 1935 - Le signore e la modella – 74,5x54,5 – tecnica mista su masonite
33 – 1935 - Interno con figura (Ginia)- 49x64 china su carta
34 – 1947 - Pelle rossa (nudo sdraiato) – 66x49 – tempera su carta
35 – 1947 - Due nudi in un interno – 50x35 - inchiostri colorati su carta
36 – 1948 - Le modelle – 38x50 – tempera su carta
37 – 1948 - La Spagnola – 50x75 – tempera su carta
38 – 1948 - L'ospite – 49x37 – china colorata su carta
39 – 1949 - Donna che fuma – 50x40 – china su carta
40 – 1953 - Ritratto di ragazza – 50x44 – china su carta
41 – 1954 - Mascherone – 48x70 – tempera su carta
42 – 1947 - Donna-fiore – 36x48 – china su carta

Autoritratti

43 – 1934 - Autoritratto con sigaretta – 50x40 – ovale – tempera su carta
44 – 1937 - Autoritratto con tavolozza – 30x44 – olio su tavola
45 – 1936 - Autoritratto seduto – 100x60 – olio su tavola

Cavalli

46 – 1932 - Cavallo (che galoppa) – 38x50 – china su carta
47 – 1932 - Combattimento fra cavalieri – 48x73 china acquerellata su carta
48 – 1933 - Cavallo e cavaliere al galoppo – 36x25 tempera su carta
49 – 1935 - Cavalli – 48x60 – china e tempera su carta
50 – 1936 - Cavallo con fantino – 32x45 – tempera su carta
51 – 1938 - Fantasia di Ascari – 38,2x48,5 – olio su cartone
52 – 1946 - Cavalieri – 48x35 – china su carta
53 – 1946 - Cavallino ferito – 48x36 – tempera su carta
54 – 1946 - Battaglia di cavalli e testa decollata – 50x37 – tempera su carta
55 – 1950 - Cavallo impennato – 50x38 – china colorata su carta
56 – 1950 - Cavallo in posa – 64x50 – tempera e china su carta
57 – 1935 - Il circo – 30x50 – china su carta

1932-1946

58 – 1932 - Combattimento di galli – 47,5x35,5
59 – 1934 - Uomo seduto in panchina – 48x57 – tempera su carta
60 – 1934 - Al golf – 60x50 – olio su carta
61 – 1935 - Uomo che legge – 35x50 – china su carta
62 – 1934-35 - Tre pulcinella – 48x73 – tempera su carta
63 – 1936-37 - Marina (Scogli sul mare con volo di gabbiani) – 50x70 – tempera
64 – 1937 - Bosco – 60x60 – olio su tavola
65 – 1938 - Uomo in frac – 20x30 – olio
66 – 1938 - Gastone – 48x71,5 – olio su cartone
67 – 1938 - Corazziere – 21x32 - olio
68 – 1939 - Tre moschettieri – 28x23 – china su carta
69 – 1939 - Fiori appassiti nel vaso – 50x75 – china e tempera su carta
70 – 1939 - Giocoliere – 74x99 – olio e tempera su carta
71 – 1941 - Di nuovo nel fiume (Piroghe sul fiume) – 38x49 – china acquarellata
72 – 1946 - Ritratto d'uomo nella stanza dei fiori – 55x24 – china acquerellata

Geometrizzazioni

73 – 1946 - Natura morta (con pera e mela tagliate)- 51x43 – tempera su carta
74 – 1946 - Tre figure – 50x37 – tempera su carta
75 – 1946 - Composizione geometrica n. 8 – 48x71 – tempera su carta
76 – 1946 - Il carretto delle angurie – 50x70.5 – chine colorate su carta
77 – 1947 - Angurie e melone – 78x60 – tempera su carta
78 – 1947 - Città di mare – 75x56 – tempera su carta
79 – 1947 - Gli squartati – 50x69 – tempera su carta
80 – 1950 - Gatti in amore – 23x21 – matita su carta
81 – 1950 - Il pirata – 60X50 – tempera su carta
82 – 1950 - Composizione geometrica – 70x50 – tempera su carta
83 – 1953 - Ideogramma – 34x24 – china colorata su carta

Fiori

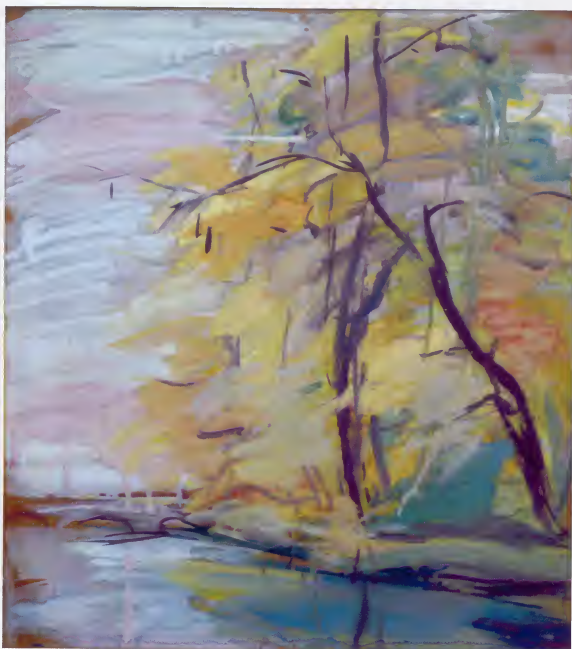
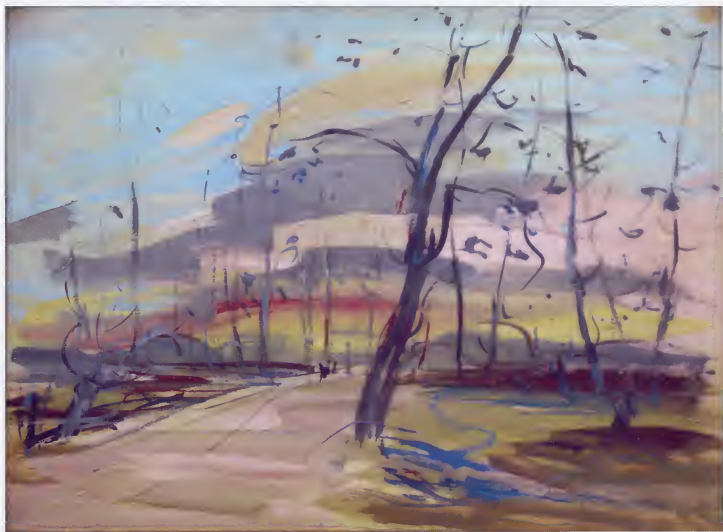
84 – 1948 - Beccacce – 50x38 – china su carta
85 – 1948 - Spartito e fiori con lumachina – 70x50 – tempera su carta
86 – 1948 - Vaso di calendole – 75x100 – tempera su carta
87 – 1948 - Vaso di fiori – 75x100 – tempera su carta
88 – 1948 - Fiori di campo (su fondo rosso) – 75x55 – tempera su carta
89 – 1948 - Pollaio – 75x50 – china acquarellata su carta
90 – 1948 - Fiori scuri – 50x75 – tempera su carta
91 – 1948 - Dalia fra le zinnie – 48x73 – tempera su carta
92 – 1949-50 - Foglie e fiori stellari – 45x75 – china su carta
93 – 1948 - Ramature – 73x50 – china su carta
94 – 1948 - Uccelli fra i rami- 50x38 – china su carta

Santoni ed Eremiti

95 – 1947-48 - San Marco e il leone – 40x73 – china su carta e masonite
96 – 1949 - Crocifissione barocchegiante – 38x50 – china su carta
97 – 1948 - Evangelista – 45x100 – tempera su carta
98 – 1950 - Crocefisso con le colombe – 38x50 – china su carta
99 – 1950 - Santone con libro tra le ginocchia – 38x50 – tempera su carta
100 – 1949 - Santone sotto un ramo – 38x46 – tempera su carta
101 – 1949 - Santone con gatto tra le ginocchia – 36x50 – china su carta
102 – 1950 - Eremita con libro e leone – 100x150 – tempera su masonite

Informale

103 – 1956 - Nijnsky o Corrida – 150x190 – olio su tela
104 – 1954-55 - La persiana verde (Ischia) – 75x55 – tempera su carta
105 – 1957 - Firmamento – 59x79 – tempera su carta
106 – 1957 - Centro di luce (composizione astratta F) – 78x57,3 – tempera

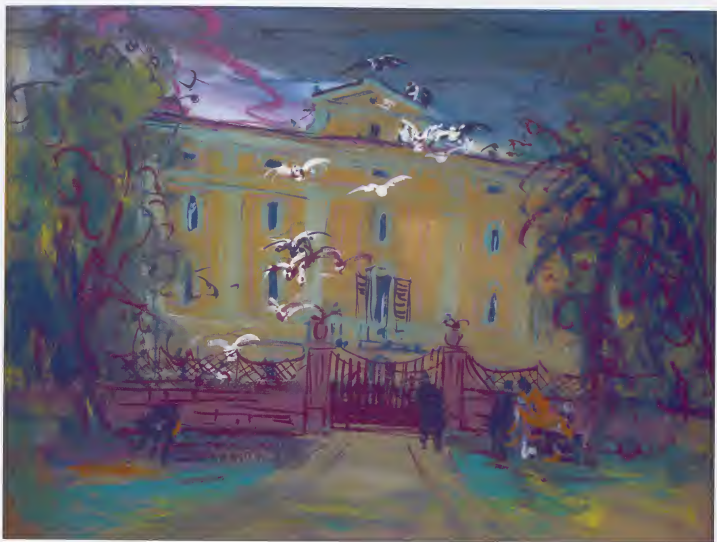
Torino

2 Ponte sul Po – 1933 – 50x55 – tempera

3 Paesaggio autunnale – *1935 – 60x45 – tempera su carta*

Torino

4 Case fra gli alberi – *1935/36 – 73x48 – tempera su carta*

Torino

5 Valentino (la passeggiata) – 1936 – 60x46 – tempera su carta

Torino

6 Villa del '700 (con volo di uccelli) – *1936 – 55x42 – tempera su carta*

7 Bosco con figure – 1936 – 49,5x69 – tempera su carta

8 Scampagnata – 1936 – 91x71 – tempera su carta e masonite

9 Figure al Valentino (con carrozzella) – 1938 – 50x40 – tempera su carta

Torino

10 Barche sul Po con ponte in lontananza – *1938 – 72,5x49 – tempera su carta*

11 *Piazza Castello d'Inverno* – *1938 – 62x50 – olio su tavola*

12 Figure nella nebbia – *1938 – 60x50 – olio su cartone*

13 Passanti per strada (nebbia) – *1939 – 39x27 – tempera su tavola*

Torino

14 Novembre – 1940 – 50x37 – tempera su carta

Torino

15 *Pasquetta* – *1941 – 72x50 – olio su cartone*

16 *Al Valentino* – *1941 – 23x30 – tempera su carta*

Torino

17 Tempo piovoso a Torino – *1941 – 31x60 – olio su legno*

Torino

18 Torino dalla mia finestra – *1941 – 70x51 – olio su cartone*

19 Autunno in campagna – 1941 – 50x36 – china acquarellata su carta

20 Riflesso nel laghetto – *1942 – 43x69 – tempera su carta*

21 Via Roma da Piazza Castello – *1942 – 32x22 – tempera su carta*

Torino

22 *Via Pietro Micca a Torino* – *1943 – 47,5x36 – china acquarellata su carta*

23 *Alberi e case in lontananza* – 1943 – 62x45 – tempera acquarellata su carta

24 Ponte Vittorio Emanuele II – *1945 – 48x37 – china su carta*

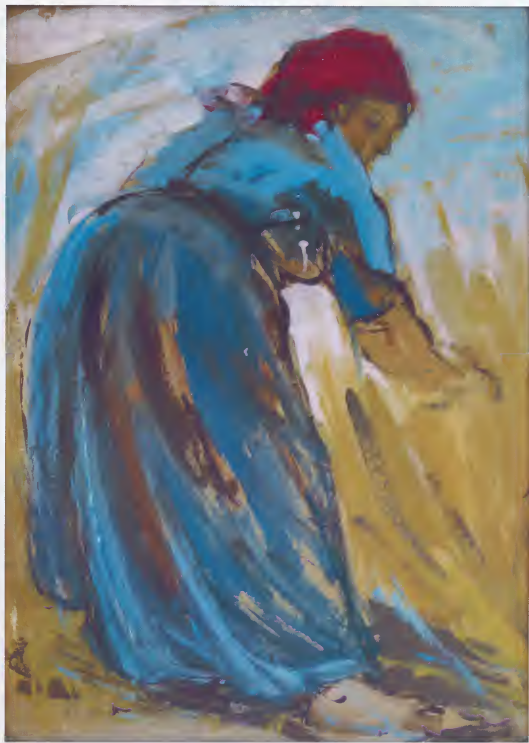
25 Parco del Valentino (Agosto) – 1946 – 75x51 – tempera acquarellata su carta

26 Casa con portici e bambini – 1954 – 100x31 – tempera su cartone

27 Veranda – 1942 – 25x20 – olio su carta

28 Nudo sdraiato con il braccio destro appoggiato – *1933 – 43x31 – tempera su carta*

Soggetti femminili

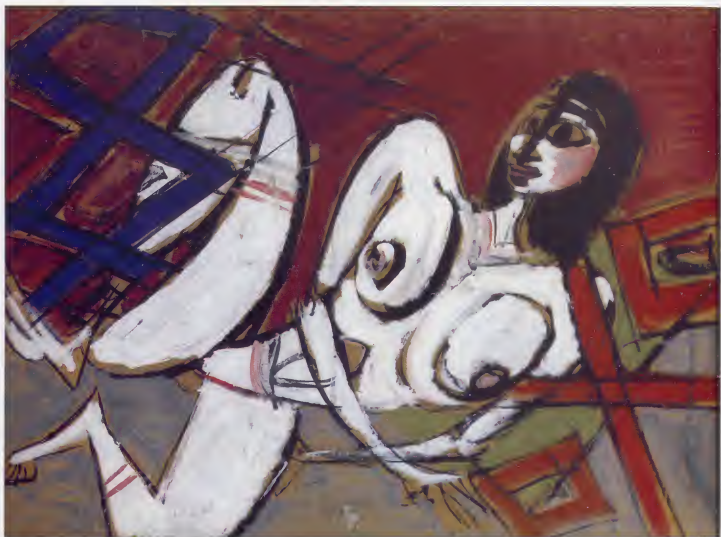
29 *La toeletta* – *1934 – 50x75 – tempera su carta*

30 Contadina mietitrice – 1936 – 75x100 – tempera su carta

Soggetti femminili

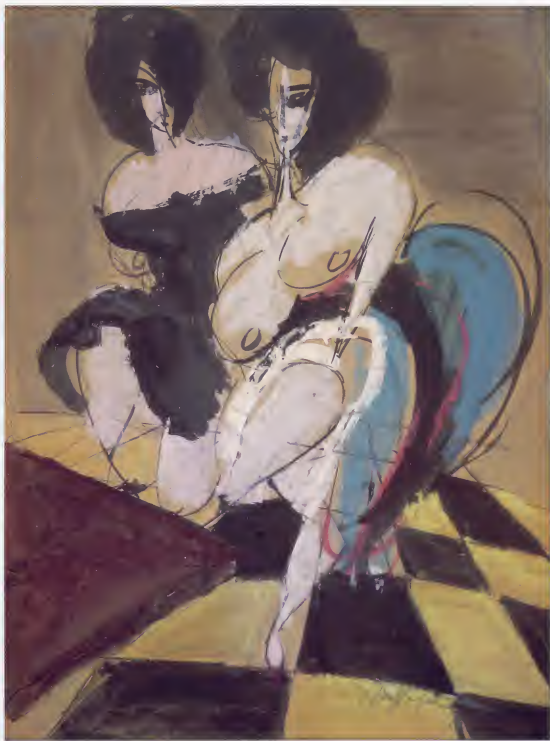
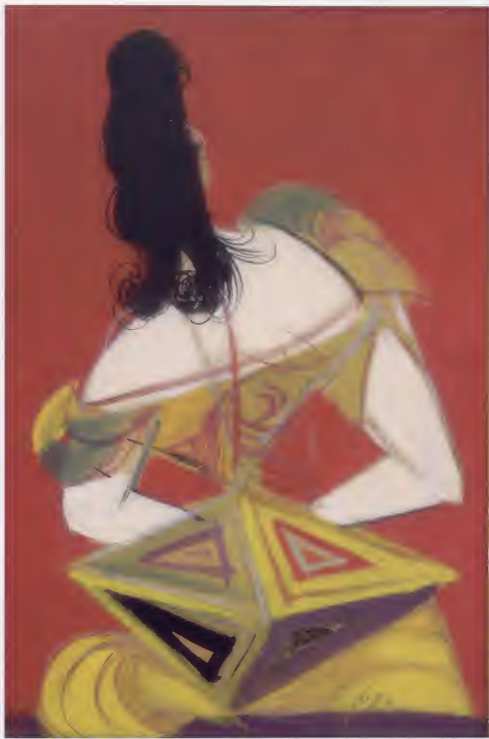
31 Ritratto di Ginia – frammento – 1933 – 49,5x36 – olio su cartone

32 *Le signore e la modella* – *1935 – 74,5x54,5 – tecnica mista su masonite*

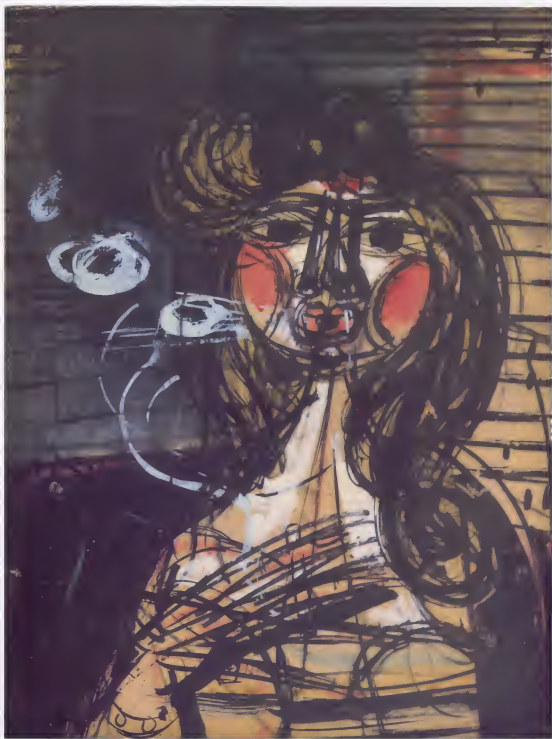
33 Ginia, interno con figura (Ginia) – 1935 – 49x64 – china su carta

Soggetti femminili

34 Pelle rossa (nudo sdraiato) – *1947 – 66x49 – tempera su carta*

Soggetti femminili

35 Due nudi in un interno – 1947 – 35x50 – inchiostri colorati su carta

36 Le modelle – *1948 – 38x50 – tempera su carta*

37 La Spagnola – 1948 – 50x75 – tempera su carta

38 L'ospite – *1948 – 49x37 – china colorata su carta*

Soggetti femminili

39 Donna che fuma – 1949 – 40x50 – china su carta

40 Ritratto di ragazza – *1953 – 44x50 – China su carta*

Soggetti femminili

41 Mascherone – 1954 – 48x70 – tempera su carta

42 *Donna-fiore* – *1947 – 36x48 – china su carta*

43 *Autoritratto con sigaretta* – *1934 – 40x50 – tempera su carta*

44 Autoritratto con tavolozza – 1937 – 30x44 – olio su tavola

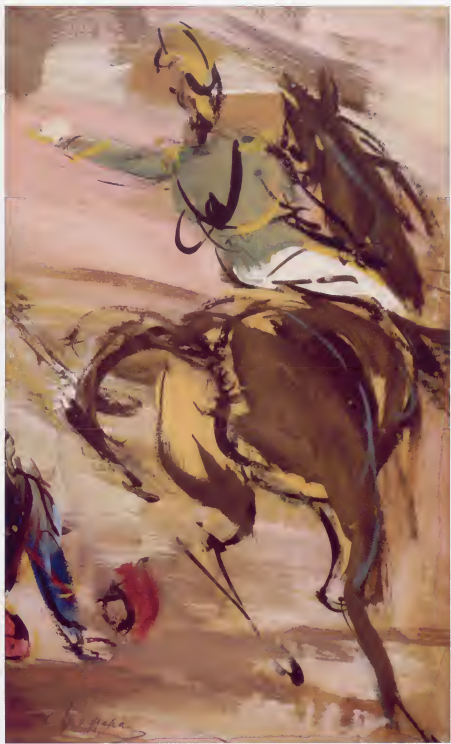
Autoritratti

45 Autoritratto seduto – 1936 – 60x100 – olio su tavola

46 Cavallo (che galoppa) – *1932 – 38x50 – china su carta*

Cavalli

47 Combattimento fra cavalieri – *1932 – 73x48 – china acquarellata su carta*

Cavalli

48 Cavallo e cavaliere al galoppo – *1933 – 25x36 – tempera su carta*

49 Cavalli – 1935 – 60x48 – china e tempera su carta

Cavalli

50 Cavallo con fantino – 1936 – 32x45 – tempera su carta

51 Fantasia di Ascari – 1938 – 38,2x48,5 – olio su cartone

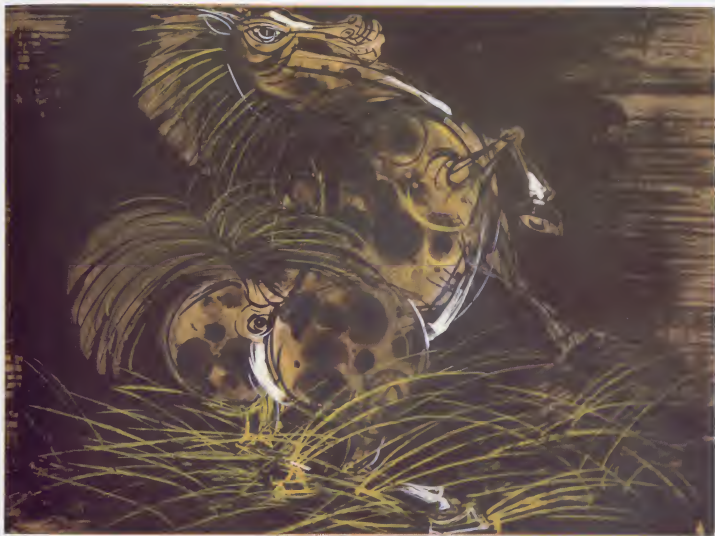
52 Cavalieri – 1946 – 48x35 – china su carta

Cavalli

53 Cavallino ferito – *1946 – 48x36 – tempera su carta*

Cavalli

54 Battaglia di cavalli e testa decollata – *1946 – 50x37 – tempera su carta*

Cavalli

55 *Cavallo impennato – 1950 – 50x38 – china colorata su carta*

Cavalli

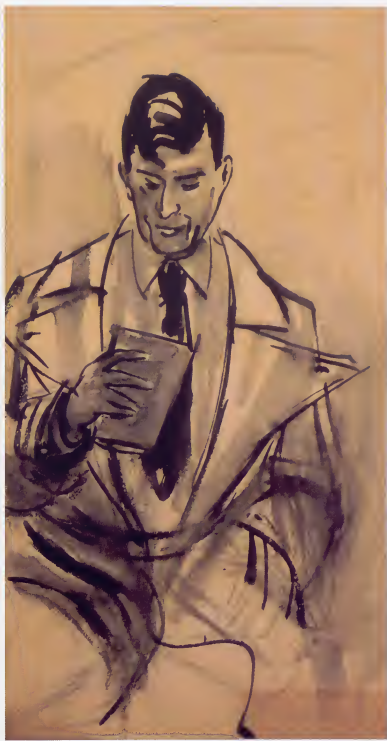
56 Cavallo in posa – 1950 – 64x50 – tempera e china su carta

Cavalli

57 Il circo – 1935 – 30x50 – china su carta

58 Combattimento di galli – *1932 – 35,5x47,5 – china su carta*

59 Uomo seduto in panchina – 1934 – 48x57 – Tempera su carta

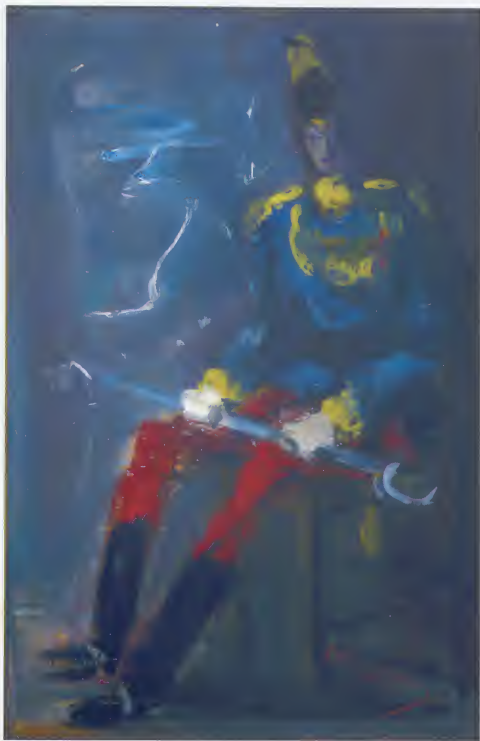
60 Al golf – 1934 – 60x50 – olio su carta

61 Uomo che legge – 1935 – 35x50 – china su carta

62 Tre Pulcinella – 1934/35 – 48x73 – tempera su carta

63 Marina (scogli sul mare con volo di gabbiani) – *1936/37 – 70x50 – tempera su carta*

64 Bosco – 1937 – 60x60 – olio su tavola

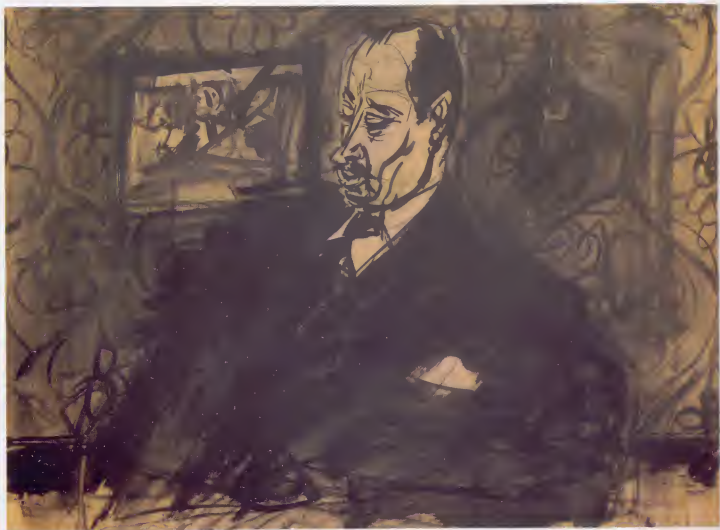
65 Uomo in frac – *1938 – 20x30 – olio*

66 *Gastone* – *1938 – 48x71,5 – olio su cartone*

67 Corazziere – 1938 – 21x32 – olio

68 Tre moschettieri – 1939 – 28x23 – china su carta

69 Fiori appassiti nel vaso – 1939 – 50x75 – china e tempera su carta

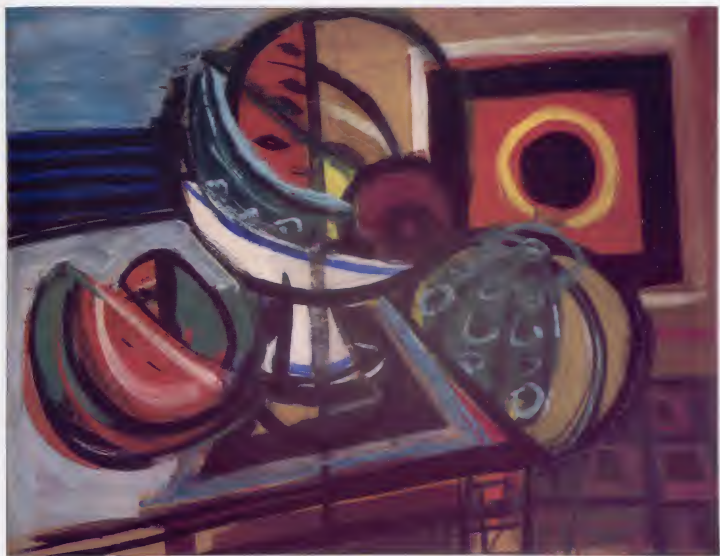
70 Giocoliere – 1939 – 74x99 – olio e tempera su carta

71 Di nuovo sul fiume – *1941 – 49x38 – china acquarellata*

72 Ritratto d'uomo nella stanza dei fiori – *1946 – 55x24 – china acquarellata su carta*

73 Natura morta (con pera e mela tagliate) – 1946 – 51x43 – tempera su carta

74 Tre figure – 1946 – 50x37 – tempera su carta

75 Composizione geometrica n. 8 – 1946 – 48x71 – tempera su carta

76 Il carretto delle angurie – 1946 – 70x50 – chine colorate su carta

77 Angurie e melone – 1947 – 78x60 – tempera su carta

78 Città di mare – 1947 – 75x56 – tempera su carta

79 Gli squartati – 1947 – 69x50 – tempera su carta

80 Gatti in amore – 1950 – 23x21 – Matita su carta

81 Il pirata – 1950 – 60x50 – tempera su carta

82 Composizione geometrica – *1950 – 50x70 – tempera*

83 *Ideogramma* – 1953 – 34x24 – China colorata su carta

84 Beccacce – 1948 – 38x50 – china su carta

85 Spartito e fiori con lumachina – *1948 – 70x50 – tempera su carta*

Fiori

86 Vaso di calendole – 1948 – 75x100 – tempera su carta

87 Vaso di fiori – 1948 – 75x100 – tempera su carta

88 Fiori di campo (su sfondo rosso) – *1948 – 75x55 – tempera su carta*

Fiori

89 Pollaio – *1948 – 75x50 – china acquarellata su carta*

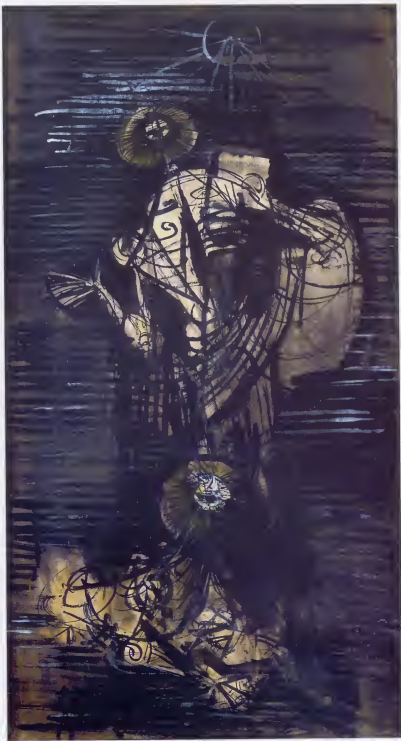
90 Fiori scuri – 1948 – 50x75 – tempera su carta

91 Dalia fra le zinnie – 1948 – 48x73 – tempera su carta

92 Foglie e fiori stellari – *1949/50 – 45x75 – China su carta*

Fiori

93 *Ramature* – *1948 – 73x50 – china su carta*

94 Uccelli fra i rami – *1948 – 50x38 – china su carta*

95 San Marco e il leone su sfondo a righe – *1947/48 – 40x73 – china su carta e masonite*

96 Crocifissione baroccheggiante – 1949 – 38x50 – china su carta

97 *Evangelista* – *1948 – 45x100 – tempera su carta*

98 Crocefisso con le colombe – *1950 – 38x50 – china su carta*

99 Santone con libro tra le ginocchia – 1950 – 38x50 – tempera su carta

Santoni ed eremiti

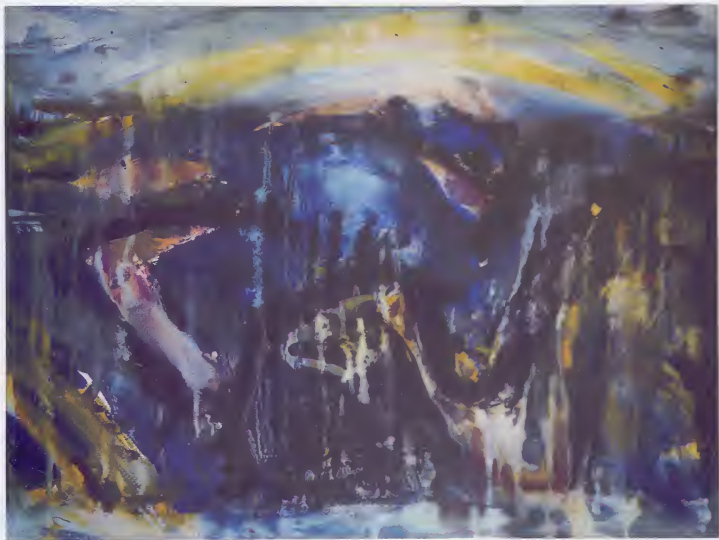
100 Santone sotto un ramo – *1949 – 38x46 – tempera su carta*

101 Santone con gatto tra le ginocchia – *1949 – 36x50 – china su carta*

102 Eremita con libro e leone – *1950 – 100x150 – tempera grassa su masonite*

103 Nijnsky o Corrida – 1956 – 150x190 – olio su tela

104 La persiana verde (Ischia) – *1954/55 – 75x55 – tempera su carta*

105 *Firmamento* – *1957 – 79x59 – tempera su carta*

106 Centro di luce (composizione astratta F) – *1957 – 78x57,3 – tempera su masonite*

LORIS DADAM
ENZO BIFFI GENTILI
ANGELO MISTRANGELO
GIUSEPPE LUPO
PINO MANTOVANI

LUIGI SPAZZAPAN

RITORNO A TORINO

RINNOVAMENTO